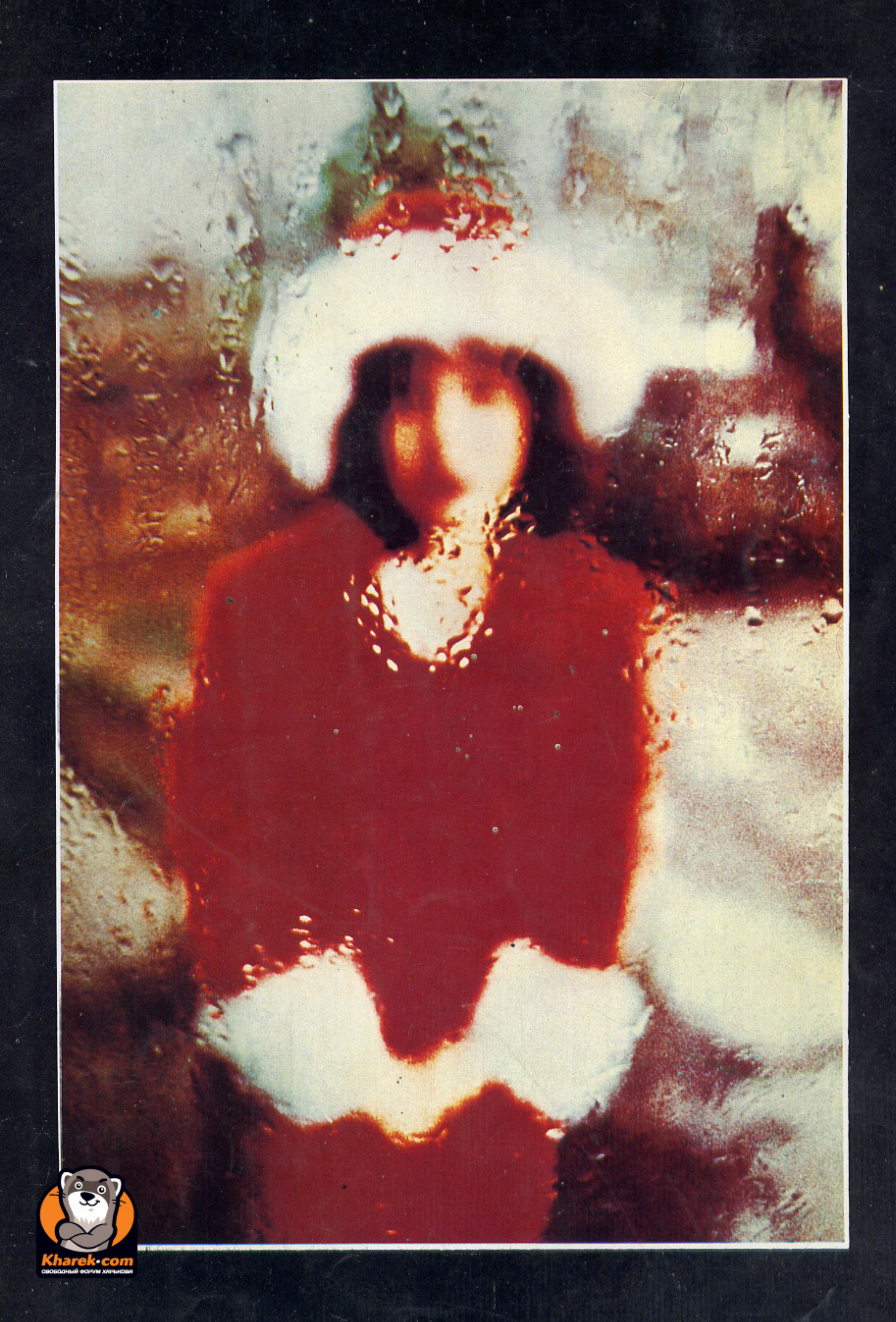
ISSN 0371-4284

# СОВЕТСКОЕ ФОТО 89 3

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





**АНАТОЛИЙ ЗЫБИН**
(КРАСКОВО, МОСКОВСКАЯ ОБЛ.)
НОВЫЙ ДОМ



# СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР МАРТ 1989



**Адрес редакции:**
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 16

**Телефоны:**
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
925-10-15
отдел истории и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 10016
сдано в набор 20.12.88 г.
подп. в печать 27.01.89 г.
формат 60×90/1/8
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 1836
тираж 230 000
цена 70 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
129301, Москва, проспект Мира, 105

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

В НОМЕРЕ:

| | |
|---|---|
| **ФОТО**КАМЕРА ПУТЕШЕСТВУЕТ | 2 И. Богданова **Из эпохи дагеротипии и мокрого коллодиона**<br>4 А. Иванов **Ранняя фотография в России**<br>6 Н. Ремнев **Через полюс — транзитом**<br>8 Д. Луговьер **Туристскими маршрутами**<br>10 Л. Шерстенников **«Америка, Америка...»** |
| **ФОТО**ПУБЛИЦИСТИКА | 13 В. Первенцев **Орловские арендаторы**<br>20 И. Зотин, Г. Хамельянин **Милосердие: сегодня и всегда** |
| **ФОТО**ПРОБЛЕМЫ | 16 **Фальстарт!** |
| ПУБЛИЦИСТ О **ФОТО**ПУБЛИЦИСТИКЕ | 18 Эд. Белтов **Не хлебом единым»!** |
| **ФОТО**ЧЕТВЕРГИ «СФ» | 22 **Тогда, в конце тридцатых...** |
| **ФОТО**ВЫСТАВКИ | 24 Ан. Вартанов **Наша боль и трагедия** |
| **ФОТО**ЛЮБИТЕЛЬСТВО | 25 М. Алексеев **Три взгляда**<br>30 Г. Ергаева **Ключ с правом передачи**<br>36 **Фотоюниор** |
| **ФОТО**НАСЛЕДИЕ | 33 М. Рогозина, С. Сергеев **Виды древностей новгородских** |
| **ФОТО**КОНКУРСЫ | 38 **«Улыбка Джоконды»** |
| **ФОТО**ТЕХНИКА | 41 С. Кузнецов **Секреты печати и съемки**<br>42 В. Анцев, Г. Чудаков **Кёльн: «Фотокина-88»**<br>45 **Конкурс «10000 технических идей»**<br>47 М. Томилин **Диапроектор с жидкокристаллическим модулятором** |
| ИНТЕР**ФОТО** | 48 **Фотоспорт-88** |

НА ОБЛОЖКЕ:

**ОЛЕГ МАЛЕВАННЫЙ**
(ХАРЬКОВ)
ИЗ СЕРИИ «ОКНО»

**ЛЕВ РЕВТОВ**
(МОСКВА)
В ОРЕОЛЕ

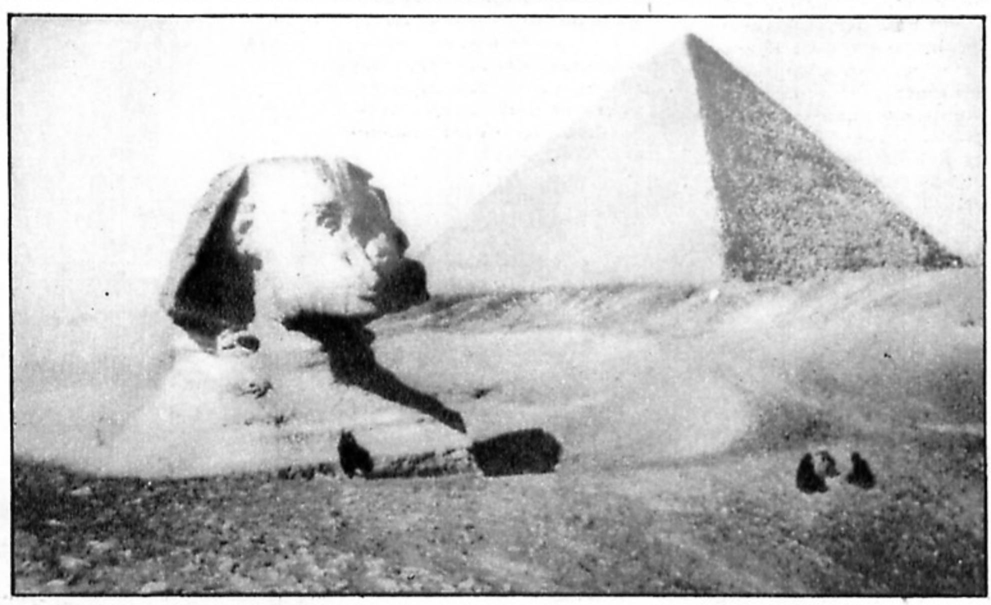
# Из эпохи дагеротипии и мокрого коллодиона





**Мы продолжаем публикацию тематических блоков материалов, посвященных 150-летию фотографии.**
**Не будет преувеличением сказать, что «путешествующая камера» есть одно из наиболее ярких проявлений демократичности фотографии как способа познания окружающего нас мира. Здесь практически на равных выступают и профессиональные мастера, и фотолюбители, что придает особую привлекательность фотозарисовкам, попыткам языком фотографии рассказать об этнографических, археологических и многих других достопримечательностях различных уголков планеты.**
**Читателю «Советского фото» предоставляется возможность проследить первые шаги «путешествующей камеры» и то, как с развитием фототехники, появлением новых возможностей расширялся круг наших представлений о жизни народов и континентов. Между кадрами, которыми открывается сегодняшняя подборка, и теми, что сняты совсем недавно,— почти полтора века напряженной работы мысли и таланта тех, кто, отправляясь в дальние странствия, берет с собой верного друга — фотокамеру.**

Помните гравюру в школьном учебнике географии: монах-путешественник достиг края Земли, проврал головой оболочку небосвода и с любопытством рассматривает механизм мироздания?.. Страсть к путешествиям, стремление заглянуть за горизонт с общеобразовательными и другими целями издавна были свойственны человеку. Но за полтора столетия до наших дней информация об



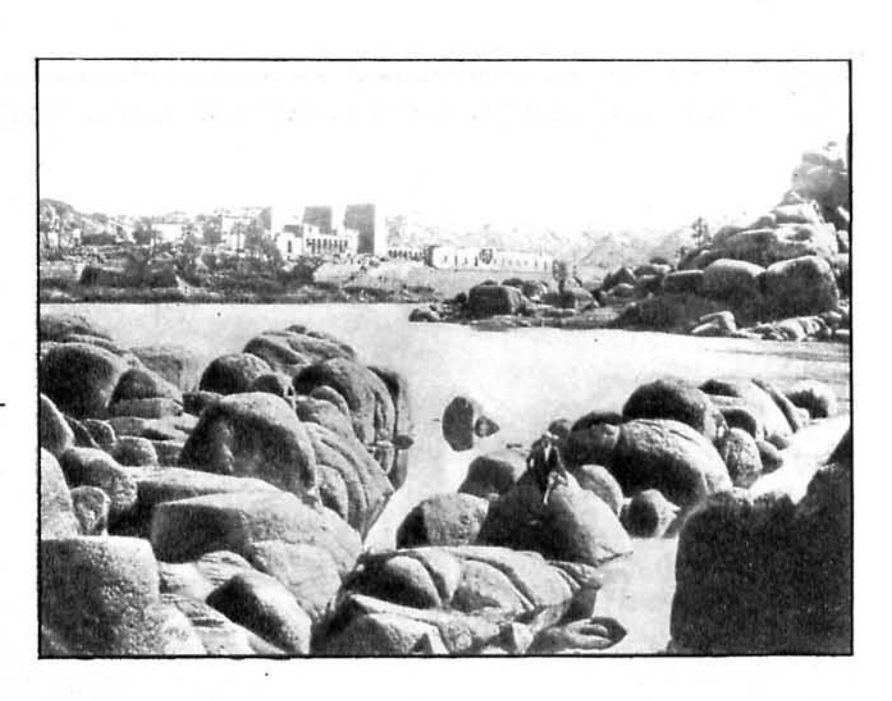
ФОТОГРАФ-ПУТЕШЕСТВЕННИК СЕРЕДИНЫ ПРОШЛОГО ВЕКА. РИСУНОК ИЗ СТАРОГО ЖУРНАЛА

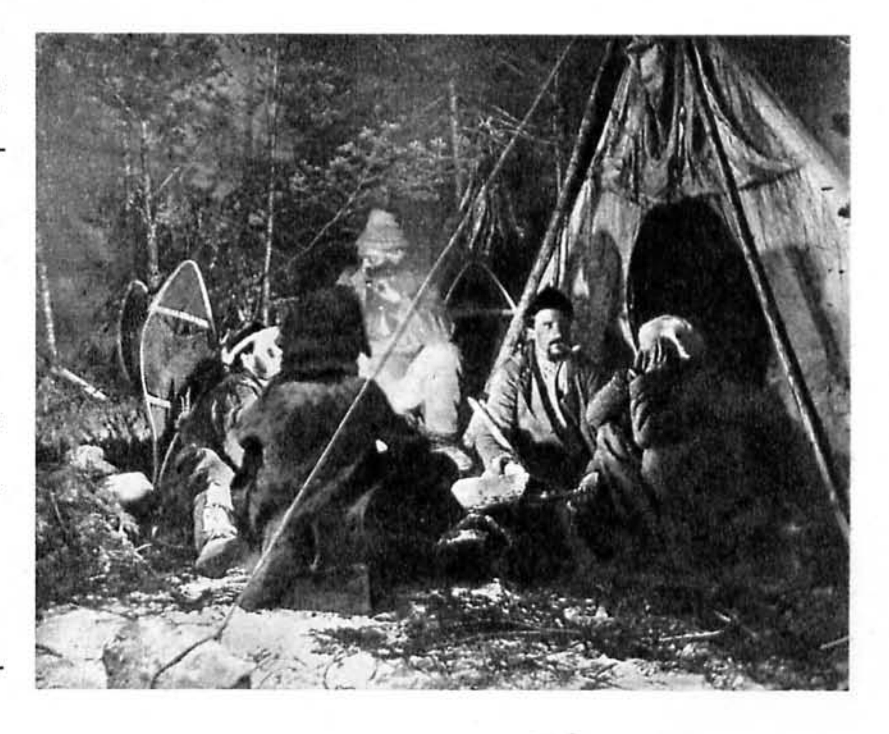
**ДЖ. БЛЭК** (США)
БОСТОН С ВОЗДУХА.
1860 г.

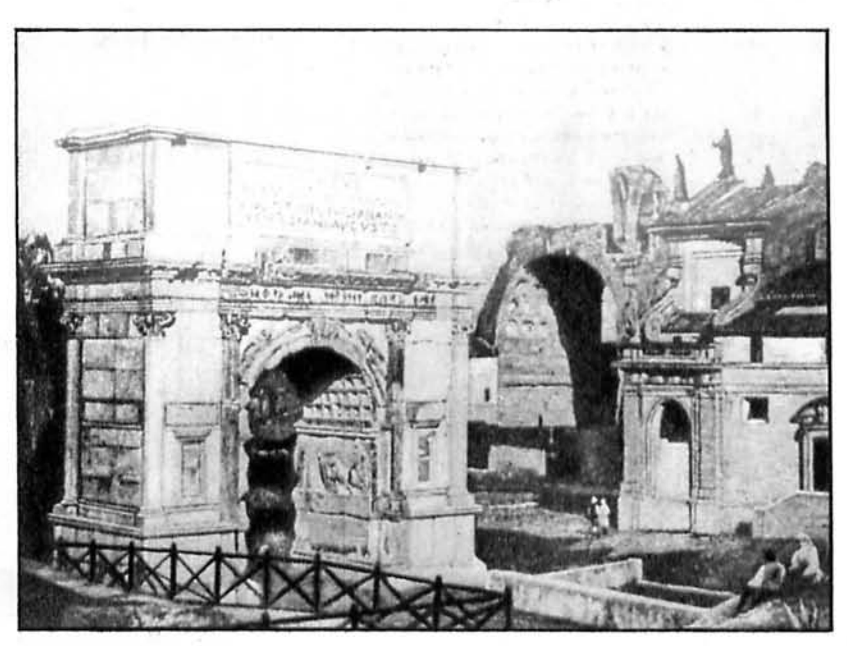
**Ф. ФРИТ** (АНГЛИЯ)
ПИРАМИДЫ ХЕОПСА
И СФИНКС. ГИЗА, ЕГИПЕТ.
1858 г.

открытии новых материков, островов, неизвестных еще стран доходила до людей в основном в словесном описании. Конечно, путешественники пытались дать представление об увиденном и в изобразительной форме. Однако их рисунки часто оказывались несовершенными, излишне субъективными, далекими от достоверности.
Изобретение фотографии положило конец изобразительному «произволу». «Самая верная, твердая рука не срисует так отчетливо и точно, как природа!» — высказались о первых дагеротипах специалисты. И путешественники сразу возложили на светопись большие надежды.
Уже в 1839 году парижский предприниматель Н. Лербур наладил производство дагеротипных камер, а в начале 40-х реализовал довольно дерзкий замысел: вооружив фотографов техникой, он отправил их в путешествие по достопримечательным местам Греции, Италии, Англии, Швеции и других стран. Вскоре Лербур издал пользовавшийся успехом первый в истории фотопутеводитель по архитектурным шедеврам мира. Книга называлась «Путешествие дагеротипа».
Еще большие возможности для фотопутешествий открыл мокроколлодионный способ. Трое фотографов — Ф. Фрит из Англии и братья Л. и О. Биссон из Франции, пользуясь им, удивили свет экзотикой фотовидов Ближнего Востока и Швейцарских Альп.
Фрит в 1856 году с тяжелым ящиком на треноге, стеклянными пластинками, бутылями с коллодием, другой поклажей совершил путешествие вдоль побережья Нила. Высадившись в дельте, он поднялся по реке более чем на 800 миль, снял пирамиды фараонов в Гизе, комплекс храмов в Карнаке, грандиозный древнеегипетский храм в Луксоре, величественные скульптуры в Тебессе... При изнуряющей жаре политые им пластинки моментально высыхали. Песчаные бури, бывало, залепляли, портили зеркало полива. Но, несмотря на трудности, Фрит сделал серию великолепных видов, которыми пользовались потом благодарные ему ученые. За три года путешествий фотограф-подвижник выпустил семь книг с видами Нила и Иерусалима.
Братья Биссон продемонстрировали завидную выдержку при съемке высоко в горах, на обдуваемых ветрами ледяных скалах. Они покрывали стекла коллодием, который на холоде не хотел вытекать из бутылей. Промывать пластинки им приходилось снегом. Так фотографы покоряли Монблан. Их подвигом восторгался потом поэт Теофиль Готье.
Каждый снимок путешественника позволял, как в зеркале, видеть отдаленную действительность, не выходя из дома: давал возможность верно судить о рельефе местности, о растительном и животном мире. Ученые-географы на лекциях все чаще заменяли устный рассказ показом фотокартин Нила, Альп, других мест, снятых на стекло. «Волшебный фонарь» и стереоскоп совершенствовали технику демонстрации таких сюжетов. Серебряные, а вслед за ними стеклянные пластинки играли информационную роль, отдаленно напоминающую роль нынешнего телевидения.
В 50—60-х годах появились этнографические фотосюжеты. Например, У. Нотмен из года в год снимал канадских поселенцев, занимавшихся охотой на лосей и бизонов. Такие фотографии, объединенные в альбомы, рассказывали о жизни и быте народов разных уголков планеты.
Фотокамера передвигалась не только по земле. В конце 50-х французский фотограф Надар (Гаспар Феликс Турнашон) взял аппарат в путешествие на воздушном шаре. Первый опыт окончился неудачей: теплый газ, выходя из шара, расплавил коллодий. В следующий раз Надар умудрился не только оградить стекла от нагрева, но и проявить снятое в болтающейся корзине.
Опыты Надара продолжил американский фотограф Дж. Блэк. Усовершенствовав камеру, применив в ней затвор собственной конструкции, он делал с воздушного шара снимки, поражавшие отточенностью композиции и филигранной проработкой деталей.
Чуть позже пришло время путешествий камеры по многочисленным гротам и пещерам; фотоаппарат опустился в морскую пучину, доставил оттуда виды океанского дна и изображения его обитателей.

И. БОГДАНОВА







**Ф. ФРИТ**
ВИД НА ФИВЫ. ЕГИПЕТ.
1858 г.

**У. НОТМЕН** (КАНАДА)
КАНАДСКИЕ ПОСЕЛЕНЦЫ, ЗАНИМАЮЩИЕСЯ ОХОТОЙ НА ЛОСЕЙ.
1860-е гг.

АРКА ТИТА В РИМЕ.
ИЗ КНИГИ Н. ЛЕРБУРА «ПУТЕШЕСТВИЕ ДАГЕРОТИПА».
1840—1842 г.

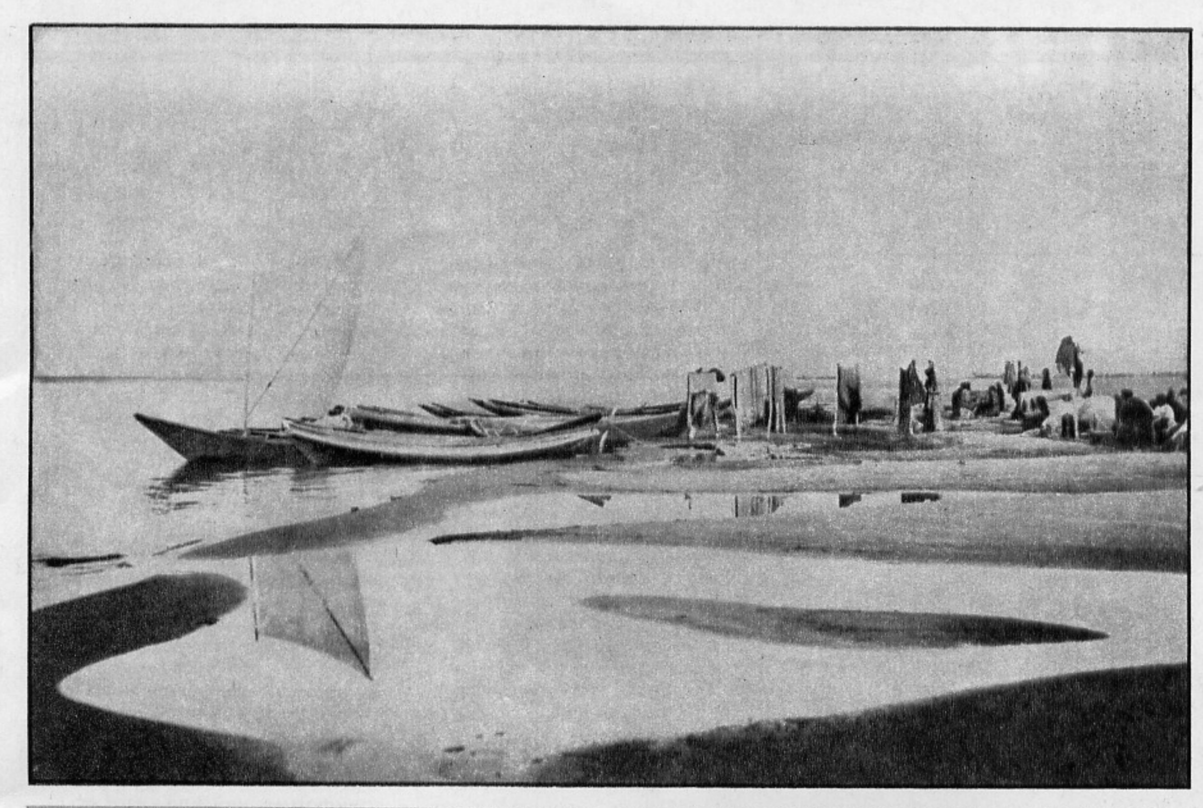
# Ранняя фотография в России



**В. КАРРИК**
У КРЕСТЬЯНСКОГО ДОМА.
1870-е гг.

О фотографах-путешественниках заговорили в России в начале 40-х годов XIX века. Русский химик Ю. Фрицше, возглавивший экспедицию по изучению минеральных вод Северного Кавказа, пригласил в отряд фотографа С. Левицкого, который успешно снял на дагеротипы горные виды. Эти фотоопыты высоко оценил знаменитый оптик Ш. Шевалье, демонстрируя их в витринах парижских выставок.
В 50-е годы археолог П. Севастьянов впервые применил фотографию при исследовании монастырей Афона, а этнограф Н. Второв — при изучении состава населения Воронежской губернии.
В начале 60-х в России с большим интересом был встречен «Сборник древностей и типов славян европейской Турции» (Герцеговины и Боснии) — восемьдесят крупноформатных листов с фотографиями П. Пятницкого, сделанными во время путешествия по территории нынешней Югославии.
Десятилетием позже по инициативе исследователя А. Куна был отснят знаменитый «Туркестанский альбом» в четырех томах: археология, этнография, промыслы, история. Этот труд получил высокую оценку В. Стасова, отмечен наградой на Международной географической выставке в Париже.
В Москве, в здании Манежа, в конце 60-х годов прошлого века состоялась грандиозная этнографическая выставка. На ней было показано более 2 тысяч снимков «типов, народных сцен и видов местностей».
В 80-е годы фотография стала обязательной частью всех русских экспедиций. Без нее не мыслил работы ученый-путешественник П. Семенов-Тян-Шанский, ею иллюстрировал свои наблюдения Н. Миклухо-Маклай, «тщательное фотографирование» включал в планы путешествий Н. Пржевальский. «Фотодневники» вели также Г. Потанин, Г. Грум-Гржимайло, В. Радлов, Л. Берг, В. Обручев, П. Козлов, В. Арсеньев и многие другие.
Фотография постепенно становилась необходимой составной частью исследований Арктики и Антарктики. Одним из первых русских путешественников, снимавших в неоглядных ледяных просторах, был А. Бунге. Большую программу съемок задумал русский полярный исследователь Э. Толь, отправившийся в начале XX века на поиски легендарной Земли Санникова, но, к сожалению, не осуществил полностью своего замысла. Путешественник пропал среди мертвой полярной пустыни. На месте его гибели нашли потом ящики с собранными коллекциями и фотопластинками.
В 1912 году в Арктику отправилась знаменитая экспедиция Г. Седова. Неудавшееся путешествие к Северному полюсу на судне «Святой Фока» хорошо всем известно. Это было первое в истории путешествие в Арктику, когда на корабле производилась обработка фотопластинок и даже изготовлялись фотоотпечатки.
История отечественной фотографии знает также немало имен фотохудожников, самоотверженно отправлявшихся в путешествия по просторам Родины. В. Каррик — владелец фотопавильона в Петербурге, художник с академическим образованием — в 70-х годах совершил длительную поездку по средней полосе России. С дорожной камерой и походной лабораторией он обошел сотни сел и деревень, снимая главным образом бытовые сцены, крестьян — русских, татар, чувашей.
Выдающийся фотохудожник и публицист М. Дмитриев в течение десяти лет фотографировал Волгу от истоков до Астрахани. Делая снимки через каждые четыре версты, он запечатлел тысячи видов и типов. Его коллекция и сегодня представляет большую художественную, публицистическую и научную ценность.
По Уралу и Сибири в прошлом веке путешествовали фотохудожники Н. Терехов и В. Метенков. На Кавказе и в Закаспийском крае много работали мастера художественного фотопейзажа Д. Ермаков, Г. Раев, А. Энгель.
В начале нашего столетия по Северу проехал и прошел фотохудожник З. Виноградов. Он автор поэтических фотопейзажей Новой Земли, тундры, арктических просторов. Как и М. Дмитриев, З. Виноградов получал на международных выставках почетные призы за снимки русской природы.
На телеге и в коляске, на шхуне и на собачьей упряжке, а то и пешком отправлялись в неизведанные края энтузиасты фотообъектива... Честь и хвала им за это!

А. ИВАНОВ



**М. ДМИТРИЕВ**
РЫБАЦКИЕ ТОНИ
В НИЗОВЬЯХ ВОЛГИ,
1890-е гг.

**Г. РАЕВ**
В ГОРАХ ГРУЗИИ.
1880-е гг.



**П. ПЯТНИЦКИЙ**
СЕЛЯКИ
БАНЯНСКОГО ПЛЕМЕНИ.
ГЕРЦЕГОВИНА
(ИЗ «СБОРНИКА ДРЕВНОСТЕЙ
И ТИПОВ СЛАВЯН
ЕВРОПЕЙСКОЙ ТУРЦИИ»).
1860-е гг.





**З. ВИНОГРАДОВ**
ПЛЕННИКИ. НОВАЯ ЗЕМЛЯ.
1910-е гг.

# Через полюс — транзитом




Не знаю, многие ли обращают внимание на то, что когда мы говорим «камера путешествует», в этом есть чуть-чуть лукавства, капелька наивного антропоморфизма — ведь это на самом-то деле не камера путешествует, это путешествует человек с камерой. Была фотокамера и с теми тринадцатью — девятью советскими и четырьмя канадскими — лыжниками, которые дерзнули на путешествие почти невероятное: пройти на лыжах с территории Советского Союза (мыс Арктический архипелага Северная Земля) до берегов Канады. Если быть более точным, камера была в руках советского участника перехода Александра Беляева.

О тяжести перехода вряд ли стоит лишний раз напоминать, и о буквальной физической тяжести того, что пришлось тащить на себе,— тоже. Человек, прошедший с пятидесятикилограммовым рюкзаком хотя бы километров тридцать — сорок (а участникам перехода, напомним, таких — впрочем, таких ли? — километров пришлось пройти около двух тысяч!), вполне представляет себе, как становится в какой-то момент тяжел каждый лишний килограмм, ощущаемый уже как тонна. Вот я и спрашиваю себя: сколько раз за время перехода Беляеву хотелось снять с себя «эту чертову камеру» и забросить ее куда подальше в это романтическое и проклятое северное безмолвие? А ведь не снял и не забросил. За что мы ему и благодарны, потому что имеем возможность представить себе вполне и все трудности перехода, и все радости его.

Есть и еще один аспект этого путешествия, о котором надобно говорить непременно и громко.

Сам по себе факт совместного перехода по маршруту СССР — Северный полюс — Канада вызвал у некоторых иностранных обозревателей интерес того сорта, который мы называем по справедливости нездоровым». «Политизированное путешествие», «в этом переходе больше политики, чем науки» — примерно так. Нам же видится здесь проявление совсем иного, нового подхода к идее мирного сосуществования — не как временной форме бытия различных социально-экономических систем, но как единственно возможной альтернативе вечному противостоянию в военном, политическом, нравственном и каком угодно другом смысле.

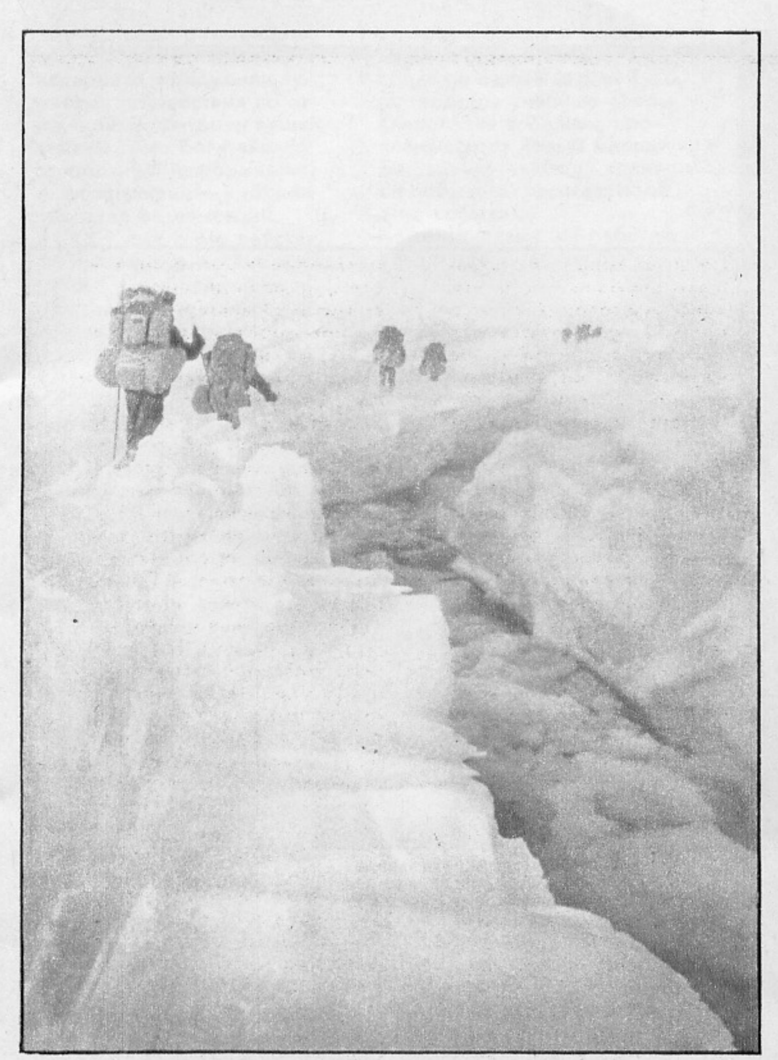
Есть общее, что объединяет все до единой фотографии Беляева, если, разумеется, не считать самой темы его фоторепортажа «длиной в две тысячи километров», и это общее — преодоление. Холода. Расстояния. Самого себя, в конце концов. Добросовестная фиксация происходящего в условиях перехода дорогого стоила, и в результате, оставшись своего рода научным документом,— а такая задача, надо думать, непременно ставилась — стала еще и фотоинформацией для газет и журналов с их многомиллионной аудиторией.

Когда интернациональная команда Дмитрия Шпаро закончила свой сенсационный переход, когда отзвучали приветствия и наразвевались вдоволь флаги с серпом и молотом и кленовым листом, когда опустевшие рюкзаки опавшими воздушными шарами легли у ног «полюсопроходцев», тогда-то и вспомнил, надо думать, Александр Беляев, сколько раз ему хотелось выбросить в снег этого маленького тяжеленного «монстра» — фотокамеру. Сколько раз хотелось — столько раз и не выбросил.

Себя преодолел.

Н. РЕМНЕВ

P. S. Конечно, не один А. Беляев снимал переход — на трассу прилетали и фоторепортеры-профессионалы. Снимок одного из них — фотокорреспондента ТАСС Валентина Кузьмина — запечатлел канадского и советского участников перехода.



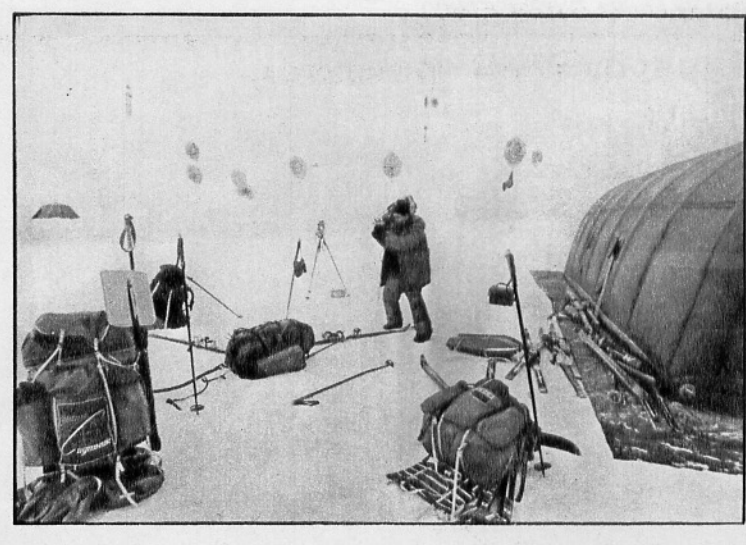








ФОТО **АЛЕКСАНДРА БЕЛЯЕВА,**
**ВАЛЕНТИНА КУЗЬМИНА**

# Туристскими маршрутами



ФОТО ДАНИЛА ЛУГОВЬЕРА

«Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать»,— наверняка, придумали туристы: путешествия по огромной территории нашей страны дают богатейшую зрительную информацию. А фотография — удобное средство ее фиксации.
В СССР ежегодно действуют тысячи туристских маршрутов. Мы обладаем уникальным опытом массовых спортивных походов по Заполярью и Среднеазиатским пустыням, по Памиру, просторам Сибири и Приморья. И все это запечатлено на пленке.
В обиходе понятие «туризм» крепко слито со словами «лучший отдых». Для большинства любителей-путешественников это действительно так. Для фотокорреспондентов журнала «Турист» это, прежде всего, работа, причем работа далеко не в комфортных условиях. Когда вал за валом накрывает твою лодку, тебя самого с головой, а за короткие секунды, оказавшись на гребне волны, нужно успеть осмотреться, прежде чем снова погрузишься в холод и тьму,— это не очень вписывается в обычное представление об отдыхе. Когда дождь идет непрерывно, когда постепенно, день за днем, все намокает, влажными становятся палатка, одежда, спальный мешок, кофр с фотоаппаратурой,— как-то не верится, что этот отдых — лучший. Но мы привыкли к походной жизни. Работа в пути для нас — нормальное дело.
Иллюстрированный ежемесячник «Турист» призван показывать все многообразие туристского движения. Мы информируем о различных семинарах, слетах, соревнованиях туристов, пропагандируем транспортные путешествия, работу туристских баз, гостиниц, кэмпингов, рассказываем, какие культурно-познавательные, оздоровительные, спортивные мероприятия проводят туристские организации. Круг тем и сюжетов самый разнообразный. Мы фотографируем архитектурные и исторические памятники, виды местностей, множество населенных пунктов, дорог, рек, озер, но в первую очередь, конечно, походы, походы, походы...
Каждый из нас снимает все. Однако есть у нас и любимые темы. Например, Анатолий Фирсов тяготеет к фотографированию величественной русской природы, мест, связанных с историческими и литературными памятниками. Географ по образованию, Вадим Опалин любит командировки по географическим маршрутам. Моя стезя — спортивный туризм. Готовится лыжный поход по Уралу и тундре, автопробег по Закавказью, сплав по одной из рек Тувы, проводятся учебные сборы скалолазов в Саянах, прокладывается новый маршрут по Байкалу — всюду хочется побывать, рассказать об этих событиях.
Кажется, давно уж работаю в журнале. Должен бы пресытиться много раз виденными ландшафтами: гладью рек, синью гор, ледяными обрывами, ослепительными снегами. Ан, нет! Тянет к ним каждый раз с новой, неодолимой силой. Нельзя, например, привыкнуть к колдовской красоте Байкала. Можно неделю просидеть на его берегу, и он непрестанно будет выглядеть по-разному: солнце, цвет воды, фактура, самый воздух — все будет меняться, очаровывая тебя и потрясая...
Не может быть скучно и в горах. Тяжело — да, иногда опасно — возможно, но только не скучно.
А в тундре, в тайге, в пустыне?.. В них тоже масса притягательного и неповторимого.
Туризм — «лучший отдых»? Наверное, да! Потому что отдыхать от путешествий никогда не хочется.

Д. ЛУГОВЬЕР,
фотокорреспондент журнала «Турист»







В САЯНСКИХ ГОРАХ

НА БАЙКАЛЕ

СПЛАВ НА ЛОСЕВСКОМ ПОРОГЕ. КАРЕЛИЯ

В ГОРАХ АЛТАЯ

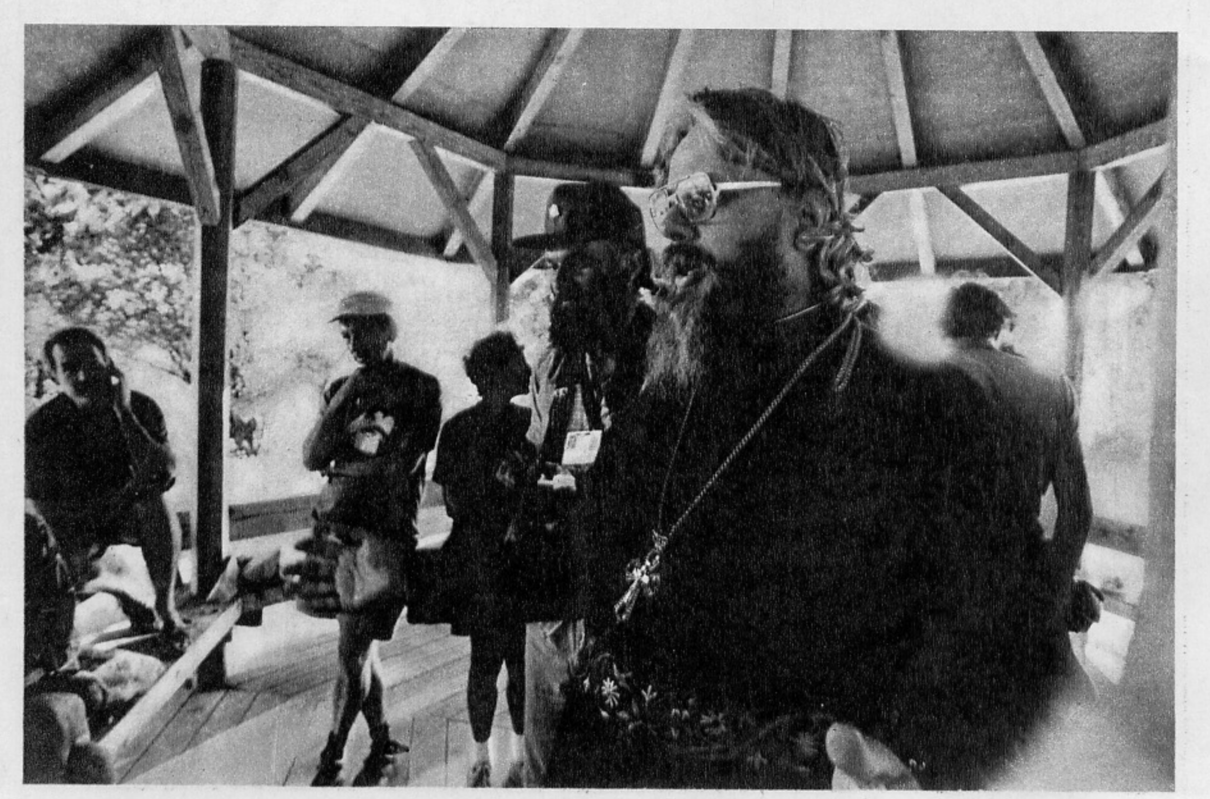
ПЕРЕПРАВА. КАВКАЗ

# «Америка, Америка...»






ФОТО **ЛЬВА ШЕРСТЕННИКОВА**



Мы шли по Америке пешком, «наматывали мили» на колеса комфортабельных автобусов, проглатывали их ревущими движками самолетов. А по вечерам приходили в семьи. Садились за столы праздничные и будничные. Попадали в окруженье десятков специально собравшихся ради нас гостей или коротали вечер в самом тесном семейном кругу — 220 советских людей, совершавших беспрецедентный в истории поход через всю страну, от океана до океана...

Среди советских участников Марша мира было немало журналистов, но фоторепортером по профессии я был едва ли не единственным. И пленка летела метрами, и... постоянно не покидало ощущение, что ты не успеваешь, что находишься где-то не там, где должен находиться в эту секунду. Что-то невольно упускаешь... Впрочем, это так и было.

Рядом с нами в походе было немало американских фоторепортеров. Чаще это были газетчики из городков, мимо которых пролегал наш маршрут, реже — репортеры газет штата.

Американские газеты ни по объему, ни по полиграфии, ни по... роли фотографии не чета нашим. На двадцати, тридцати, сорока полосах — сотни снимков, часто не по-газетному крупных, черно-белых и цветных. Похоже, с оперативностью там вопрос отлажен. Нередко наутро в газете мы видели цветной отпечаток снимка, сделанного вчера. Ну, а каковы сами фотографии? Каков их класс? Все — шедевры? Вовсе нет. Общий уровень газетных фотографий соответствует уровню наших газетных снимков (только необходимо сделать уточнение: уровень их «районок» равняется уровню наших лучших по иллюстрациям центральных газет). Журнальная же фотография — это уже иной класс. Точный отбор, отжим снимков. Зачастую публикуемый снимок — уникален. За месячное пребывание в Америке в руках ни одного из репортеров я не видел камеры, работающей на иной, чем 35-миллиметровая пленка (узкими камерами работал и я). 60-миллиметровую пленку (рольфильм) я не встретил ни в одном из среднеспециализированных магазинов. Ра-

зумеется, она существует, но, полагаю, продается лишь в суперспециальных фотомагазинах, а узкая — в любом гастрономе, лавочке, аптеке. Итак, 35-миллиметровая пленка — это норма и для профессионалов, и для любителей. У репортера — на плече или в мягкой сумке — камера, две, редко — больше. На камерах почти стопроцентно — «зумы». На одной, допустим, объектив с переменным фокусным расстоянием от широкого угла до «портретника», на другой — от «портретника» до хорошего «телевика». Камеры с моторами. Работают репортеры обычно «ненавязчиво», со средних и больших расстояний, без мельтешения и суеты.

В одном крохотном городке штата Айова меня представили фоторепортеру (познакомиться я мог и сам, но со своим английским я бы вряд ли с ним объяснился). Высокий, худощавый мужчина лет тридцати — тридцати пяти колдовал с аппаратом над тортами, украшенными советским и американским флагами. Он готовил репортаж в номер о прибытии русских в его городок. Он же должен был написать текст, он же — его отредактировать. А заодно собрать и все остальные материалы по номеру газеты и отредактировать их, и заслать в типографию. Словом, я познакомился с фотографом, репортером и редактором газеты в одном лице. Дэвид Джонсон выпускает газету, выходящую еженедельно то на 12, то на 16, то на 20 или 24 страницах в зависимости от необходимости, работает уже пять лет в таком темпе. «А как же насчет отпусков?» «Какие отпуска — моя работа такая интересная...» «А вдруг заболеете?» «Пока этого не случилось, я вообще очень здоровый человек...» Что можно сказать? Только удивиться такой непостижимой работоспособности, такой увлеченности делом. И было бы неумно объяснять все потогонной системой капитализма, угрозой разорения и подобными «страхами». Любимое дело для многих американцев — не каторга, а увлекательная, азартная игра. В делах же творческих занятие не может быть нелюбимым...

Эти краткие заметки и эти снимки — только черточки к портрету страны, которую, казалось бы, мы уже давно изучили.

Л. ШЕРСТЕННИКОВ,
фотокорреспондент
журнала «Огонек»



Р. ШТИЛЬФРИД (Австрия)
Дождь. Из альбома «Виды и костюмы Японии». 1875 г.

# Владимир Первенцев **Орловские арендаторы**

Кто они? Что это за люди, взявшиеся за новое, неиспробованное еще дело, сулящее, как говорят, изобилие съестной продукции на наших безрадостно оголенных прилавках?
Обдумывая возможное решение очерка об орловских арендаторах, я пришел к мысли, что снимать его лучше всего в какой-нибудь небольшой заброшенной деревеньке, оживающей теперь под стук топоров и пение пил. И вообще захотелось как-то уйти от привычной и навязшей в зубах фиксации «великих свершений» — потянуло в иную тональность, тихую, задумчивую, неспешную, как неспешна вечная и такая необходимая всем нам работа крестьянина.
Удивительные картины родной природы открылись нам: березовые перелески, увалы, широкие пойменные луговины, росистая трава в белом утреннем тумане. А забравшись на высокий Марьин утес и увидев эту бесконечную даль и подковную излучину речки Зуши, только и подумаешь, что нет на этой земле места более дивного... Родина Фета, Тютчева, Бориса Зайцева, оставшегося орловцем в далеком и долгом зарубежье и теперь возвращающегося к читателю-земляку, города, еще сохранившие тихую прелесть провинциальности — Мценск, Ливны... Ведь это здесь жила знаменитая «Леди Макбет Мценского уезда»...
Увы, все эти знания, накопленные перед командировкой, все первоначальные идеи, равно как и раскадровка, которую я непременно делаю перед началом работы над крупным материалом, все это отступило на второй план, как только мы приземлились в Орле.
Публикации местных газет по интересующей нас теме походили больше на реляции с полей сражений: снимки строительства новых деревень, сводки о темпах этого строительства. Так и вертелось в голове сравнение с «Курской дугой», и, право же, сравнение это не казалось сильным преувеличением: буквально за одно лето возникали рядом с древними русскими избами новые порядки в деревеньках, десятилетиями дышавших на ладан. «Избяная Русь» одевалась в камень. Рабочий класс как бы отдавал свой долг кре-



ФОТО **ВЛАДИМИРА ПЕРВЕНЦЕВА**



стьянству. Возвращались на Орловщину блудные ее сыновья, приезжали, чтобы осесть на этой земле, жители и из самых разных районов страны.

Мы побывали в двух новых поселках — Жилино и Черемошино. Это маленькие сельские городки, архитектурой схожие с прибалтийскими. Уже не знаю, радоваться ли этому обстоятельству: хотелось бы видеть архитектурные идеи, близкие к своим, традиционно русским. Орловщина как-никак...

Как ни кратковременны были встречи с людьми, которые именуются пока по-казенному арендаторами, в глаза все же бросалась прежде всего неподдельная заинтересованность делом — откормом ли свиней, уборкой ли урожая. Все ли идет гладко? Вряд ли. Гладко, как правило, бывает только на бумаге. А тут — жизнь. Вот, скажем, в нашем присутствии случился микроконфликт: один из арендаторов заработал вдвое больше против другого, хотя их свинарники рядом и условия, соответственно, одинаковые. Взялись за подсчеты, и выяснилось, что никакого обмана тут нет — просто один, что посмекалистей, внес в работу несколько новшеств, тот же, что погорластей, ситуации, как говорится, «не просек», что и сказалось на доходах...

Прямо скажу: приятно видеть вот эти, пусть пока и небольшие, но все же победы над безысходностью, поселившейся было в душах людей.

Вполне возможно, что этот ряд снимков, искусственно выделенных из репортажа, не даст полного, завершенного представления о том, что происходит сейчас на Орловщине, но в качестве первой, пусть и не вполне исчерпывающей информации, рискую представить их на суд читателей «СФ».

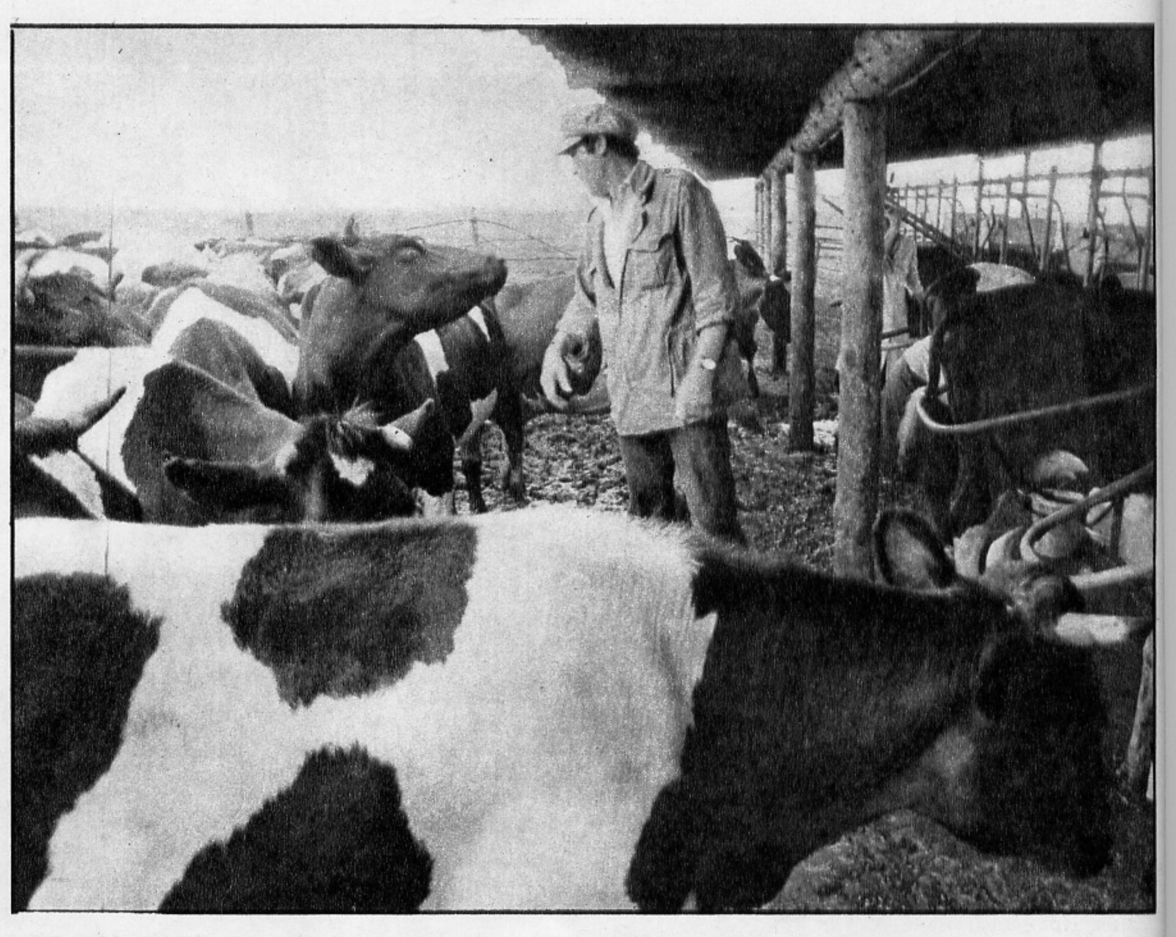




ФОТО ВЛАДИМИРА ПЕРВЕНЦЕВА

# Фальстарт?

Вот и Сеульская Олимпиада ушла в прошлое — и для спортсменов, и для болельщиков, и для фоторепортеров (а их в столице Южной Кореи было аккредитовано более двух тысяч!). Одним из тех, кто снимал и спортивные состязания, и то, что с ними связано, был фотокорреспондент агентства печати «Новости» Дмитрий Донской. Но... Впрочем, этому «но» как раз и посвящена беседа корреспондента «СФ» Эдуарда Белтова с фоторепортером.

— Поистине, «все смешалось в доме Облонских»: Ринат Дасаев защищает цвета испанской «Севильи», Александр Заваров «старается» за итальянский «Ювентус», а Дмитрий Донской представлял на Олимпиаде интересы неведомой нам «Гаммы». Это что — спортивный клуб? Фирма, производящая спортинвентарь?

— Ни то, ни другое. «Гамма» — это фирма-посредник, берущая на себя заботы по обеспечению газет, журналов и издательств фотографической продукцией и, в частности, репортажами с таких крупных спортивных мероприятий, как Олимпиады.

— Но вы-то как туда попали? Как говорят в профессиональном спорте, в порядке трансферной сделки?

— Примерно так. «Гамма» обратилась к дирекции аудиовизуальной пропаганды (АВИД) АПН с просьбой «одолжить» меня на время Олимпиады в Сеуле, имея в виду мой опыт и возможности в смысле знакомства «изнутри» с нашей сборной.

— Надеюсь, дирекция АВИД, давая на это согласие, руководствовалась не только альтруистическими соображениями?

— «Спорт — посол мира» — вы это имеете в виду? Было и это, но решающими стали причины вполне прозаические, хотя, как вы понимаете, это та «суровая проза жизни», закрывать глаза на которую свойственно только молодости. Руководство же АВИД, не в обиду ему будь сказано, перешло этот жизненный рубеж достаточно давно..

— Проще говоря, это нормальная коммерческая сделка?

— Она самая, и об этом можно и нужно говорить открыто и всерьез. Пора уметь или, по крайней мере, учиться уметь считать деньги. Они на дороге не валяются. Особенно если это конвертируемая валюта.

— Словом, так: АПН предоставляет в распоряжение «Гаммы» фоторепортера Донского, «Гамма» переводит на счет АПН некую сумму. А что переводит АПН на счет фоторепортера Донского? Мне, признаться, неловко было читать в свое время о нищенских суммах, которые получают, скажем, советские футболисты — звезды мирового футбола! — играющие в зарубежных клубах. Уж кому-кому, а Донскому мы цену знаем...

— Может, не станем переходить на личности? Во мне ли дело? Важнее, мне кажется, другое: проанализировать первый опыт сотрудничества с иностранной фирмой с точки зрения организации, материального обеспечения, с творческой, наконец, стороны...

— Не спорю, все это важно, и тем не менее стою на своем: прецедент создан, старт дан, и очень не хочется, чтобы он оказался фальстартом. Взаимная заинтересованность, на основе которой составляются разного рода соглашения, должна касаться, как я понимаю, не двух сторон, а трех: я имею в виду непосредственного исполнителя — певца или футболиста, танцора или фоторепортера. Думаю, что экономические проблемы фотожурналистики должны стать предметом специального обсуждения. Пока же давайте вернемся к Олимпиаде. Вы получили приглашение, приехали в Сеул и...

— ... и практически сразу понял, что мои представления о предстоящей работе резко расходятся с тем, как все это представлял себе мой наниматель. Но — контракт! Пришлось смирить гордыню. Я должен был снимать ту часть Олимпийской деревни, где жили советские спортсмены. Что мы привыкли снимать в таких случаях? То, что «проходило» для советского читателя: олимпийский чемпион в обнимку с Геннадием Хазановым; он же беседует с руководителями советского Олимпийского комитета и т. д. «Гамме» же, как вы понимаете, было нужно совсем другое, то, чего просто не было. Это раз. И второе: выяснилось, что я представляю для фирмы интерес главным образом не как фоторепортер, всю жизнь посвятивший спорту, но как организатор. Скажем, я должен был организовать студийную съемку нашей женской гимнастической сборной после ее блестящей победы. Организовать-то я организовал, но как профессионал чувствовал себя уязвленным. С другой стороны, я должен прямо сказать, что организационной стороне дела в Сеуле уделялось огромное, для нас прямо-таки невообразимо огромное внимание. Говоря так, я имею в виду не только административные вопросы, но в значительной мере и творческую работу репортеров. Судите сами: после блестящей победы американской легкоатлетки Флоренс Джойнер появился о ней огромный материал — тут и она сама, и ее муж, невесть откуда взявшийся (хотя я стопроцентно уверен в том, что это был своего рода «рояль в кустах»), и какие-то подробности, которые можно было снять, только заранее о них зная. Проще говоря, была проделана гигантская организационно-подготовительная работа, результатом которой был даже не репортаж, а большой и очень содержательный очерк.

— Стало быть, зарубежные репортеры как профессионалы не столь легко уязвимы, когда речь заходит об организационной стороне дела?

— Ага, и вы попались на эту удочку! Вся штука в том, что не репортеры занимаются этим, а бильдредакторы плюс координаторы, то есть люди, непосредственно к съемке никакого отношения не имеющие. В этом-то и состоит колоссальная разница между нами и ими. Ведь у нас сам по себе институт бильдредактуры как таковой если и не отсутствует вовсе, то находится в каком-то размазанном, не знаю, как по-другому сказать, состоянии. Вот вам пример работы бильдредактора. Приношу ему съемку — полтора десятка пленок. На моих глазах в течение десяти-пятнадцати минут он отбирает из нее несколько лучших (или нужных), по его мнению, кадров. Остальное — в корзину. Я, грешным делом, усомнился в способности так быстро и квалифицированно расправиться с тем, что я наснимал, и специально посмотрел «отходы» в надежде увидеть там что-то такое, что ускользнуло от его бильдредакторского ока. Ни одного кадра! Стопроцентное попадание! И это человек, который, может быть, за всю свою жизнь и камеры-то в руках не держал! Вот такие люди и готовят заранее съемку, продумывая до мельчайших деталей, что и как должен снять репортер. Понимаете, не только *что*, но и *как*.

— Но тогда именно здесь репортер должен почувствовать себя уязвленным, ведь ему отводится роль механического исполнителя чужой воли, воплотителя, так сказать, чужих идей.

— Не будем торопиться с выводами. Конечно, определенная обезличка здесь есть, и мне, кстати сказать, это не по душе. Но ведь мы собирались поговорить о тенденциях развития сегодняшней мировой фотографии, и спортивной в том числе. А сегодня, как показывает практика, главное внимание уделяется *качеству* спортивного снимка в ущерб динамике, а именно она, на мой взгляд, всегда была и есть главным в спортивной фотографии. Скажем, снимают не прыжок гимнаста, а статичную позу, но техническое качество снимка при этом — *высочайшее*. Причем это дается в ущерб даже такой, казалось бы, очевидной вещи, как оперативность информации. Журнал «Пари-матч», например, совершенно не стесняясь, дал олимпийскую подборку фотографий через значительный промежуток времени. И ничего! Проиграли в оперативности, зато выиграли в качестве. Реакция на невозможность в смысле оперативности конкурировать с телевидением? Вполне возможно.

— А как была организована работа советских фоторепортеров в Сеуле? Был ли использован зарубежный опыт организации или у нас свой подход к решению такого рода проблем?

— Насчет своего подхода — это есть. Беда лишь в том, что он неплодотворен. И я думаю, что чем скорее мы от него откажемся, тем будет лучше для нас же самих. В Сеуле работало около десятка наших фоторепортеров, представлявших различные издания, но об организации можно говорить лишь в смысле ее отсутствия. Поясню на примере: проходят соревнования пловцов — все мчатся в бассейн; финальные бои боксеров — все бросаются туда; словом, все снимали одно и то же. Хорошо ли это? Конечно, плохо. Мало того, что это плохо — известно давно, а потому давно существует такое понятие — пул, то есть объединение фоторепортеров, в котором строго распределяются виды спорта: я снимаю гимнастику, потому что знаю и умею ее снимать, вы умеете снимать бокс — снимаете бокс, специалист по легкой атлетике ее и снимает. Наши репортеры не были объединены в пул, а потому вынуждены были снимать, грубо говоря, сразу все. Увы, такая всеядность хороших результатов принести не может. Не говоря уже об огромной физической нагрузке, невозможность снимать тот вид спорта, в котором репортер чувствует себя уверенно, зная его тонкости, резко ограничивает его творческие достижения.




**АЛЕКСАНДР ХЕСЛЕР (США)**
Авраам Линкольн.
**1860 г.**

# «Не хлебом единым»?

Это снято не в Соединенных Штатах Америки. И не в Канаде. Это снято не там, где производители продовольственной продукции, заметив, что цены на оную упали, уничтожают хлеб, масло и сахар.
Это снято в поселке Адербиевка, что под Геленджиком, недалеко от колхозной фермы. Стало быть, на территории нашей страны, правительство которой, исходя из напряженного положения с сельскохозяйственной продукцией, разработало Продовольственную программу, и над выполнением ее бьется многомиллионное наше крестьянство.
Груда черепов на знаменитой картине В. В. Верещагина — это «Апофеоз войны».
А это — апофеоз чего? Когда американский фермер спускает в канализационные трубы тысячи литров молока, чтобы оставшиеся тысячи продать подороже,— это «звериный оскал капитализма».
А это — что? Если к социализму, как общественной формации, сей факт никакого отношения не имеет, если это, так сказать, частный случай, «родимое пятно капитализма» — что тогда? Объявить факт несуществующим, а фотографию Игоря Лоскутникова, фотолюбителя, члена московского фотоклуба «Новатор»,— фальсификацией или, обратно же, идеологической диверсией? То-то просто. «И не надо, товарищи, обобщать. А то они (там!) эту фотографию напечатают и распространят. У них это запросто. И тиражи большие. И выйдет клевета на нашу советскую действительность».
Но мы решили не ждать, когда этот снимок распространят там, и решили распространить его здесь, а потому он будет напечатан как выражение нашего отношения к нашей же бесхозяйственности, разгильдяйству и неумению ценить ни свой, ни чужой труд. Чтобы нам было стыдно, поскольку им и своих безобразий хватает.
А Игорю Лоскутникову — спасибо. За то, что не прошел мимо. Что не погнушался снять нечто, не вполне эстетичное, но столь необходимое для воспитания в нас гражданских добродетелей, постепенно перекочевавших на полочку, где хранится дефицит.
Публицистами не рождаются — ими становятся в тот момент, когда неблагополучие в государственных масштабах остро ощущается как собственный душевный дискомфорт. К фотопублицисту, понятно, это относится в полной мере.
И еще хотелось бы сказать вот о чем. Меня как публициста (и это, право же, не проявление «ведомственных амбиций», против которых наш брат столь усердно, хотя и с переменным успехом, борется) подчас огорчает отсутствие в работах фотолюбителей именно публицистического начала, стремления внедриться в гущу жизненных проблем. Не буду скрывать, среди множества членов фотоклубов, с которыми мне приходилось общаться, бытует отношение к фотопублицистике как жанру «низкому» в противоположность «высокому» жанру фотографии как искусства. Обстоятельство это огорчительное, но вполне объяснимое: в годы так называемого застоя фотограф-публицист был оттеснен на второй план многотысячной армией «воспевателей» и вся фотопублицистика с ее разоблачительным пафосом вполне вписывалась в рамки того, что висело на стендах с зазывающими надписями «Не проходите мимо!» А мы проходили, потому что это нас не задевало, да и надоело заниматься критикой на уровне дворника или домоуправа. Потому-то я и радуюсь работе Игоря Лоскутникова — члена известного в стране фотоклуба, что публицистическое начало в его работе присутствует очевидно.
В дополнение к тому, что снял Игорь Лоскутников,— то, что снять нельзя, но добавить необходимо:
«В прошлом (имеется в виду 1986 год — Э. Б.) году по импорту в нашу страну завезено более 31 миллиона тонн зерна и хлебопродуктов...»
Это в «Правде» написано. За 5 декабря прошлого года.

Эд. БЕЛТОВ,
редактор отдела фотожурналистики «СФ»



ХЛЕБ



ФОТО **ИГОРЯ ЛОСКУТНИКОВА**

# Милосердие: сегодня и всегда

Редакторы, видимо, правы: пора переходить от констатации негативных явлений к их анализу, а вообще-то лучше всего поискать и найти ярко выраженную положительную тему.

Поискали — и нашли. Милосердие в самых разных его проявлениях — чем не тема? Вот и точка приложения сил: по сообщениям печати, в нашей стране людей, существующих на минимальную пенсию (50—60 рублей),— шесть миллионов!

Идея идеей, но как ее материализовать, показав жизнь такого человека? Как подступиться к старому и немощному, согласившемуся прилюдно обнажить свою беспомощность? Не так просто все это сделать хотя бы потому, что первый и самый, казалось бы, легкий вариант решения отпал сам собой, и наша попытка снимать скрытой камерой в местах, где собираются пенсионеры, не дала результата.

Но вот однажды в разговоре с пенсионеркой, живущей в районе Патриарших прудов, в самом центре Москвы, мы узнали, что недавно при районных отделах социального обеспечения созданы службы социальной помощи. И что есть энтузиасты, готовые по душевной необходимости прийти на помощь одиноким и больным людям.

Вот перед вами такой человек. Зовут ее Катя Павлова.

Образованна. Интеллигентна. Нестандартно мыслит. О душевных качествах не говорим — то, что нами снято, и то, что вы видите на снимках,— скажет об этом лучше всяких слов.

Как мы работали вдвоем и почему говорим о пользе такого способа работы? Прежде всего мы четко разграничили сферу действий и методы фиксации материала. Один из нас снимал обстановку, среду, в которой живет Катя, другой практически все внимание уделил психологическим аспектам ее поведения, общения с подопечными. У нас создался своеобразный, пусть и маленький, пул: мы не подстраховывали друг друга, а в зависимости от ситуации просто распределяли, так сказать, ролевые функции сообразно опыту и умению каждого. Иногда это приобретало довольно своеобразный характер, далекий от решения творческих проблем: скажем, при съемке в магазине один из нас выяснял отношения с администрацией, принимая, как говорится, огонь на себя и тем самым давая возможность другому спокойно снимать.

Снимать Катю было удивительно легко — в ней не было наигранности, скованности, с которой, увы, так часто приходится сталкиваться при съемках такого рода. Она удивительно серьезно относится к своему делу, и эта серьезность не оставляет ей времени для размышлений о том, как она будет выглядеть, что, в общем-то, свойственно практически всем представительницам слабого пола и известно всем представителям пола сильного.

Вышесказанное объясняет также и то обстоятельство, что основная съемка заняла у нас не более трех-четырех часов,— при других обстоятельствах и с участием другой героини очерка это заняло бы несравненно больше времени.

Кстати, говоря о пользе работы вдвоем, не можем не сказать и о пользе работы с хорошим (понимай — высокопрофессиональным) бильдредактором — нам очень помог Анатолий Владимирович Линдорф, выступавший от «Недели» в роли заказчика материала под условным названием «Милосердие».

Будем ли мы и дальше работать вдвоем? Разумеется, поскольку убедились в плодотворности совместной работы. Очень может быть, что появятся и какие-то минусы, и какие-то шероховатости. Не будем забегать вперед — посмотрим, что покажет практика.

И. ЗОТИН,
Г. ХАМЕЛЬЯНИН,
фотокорреспонденты ТАСС

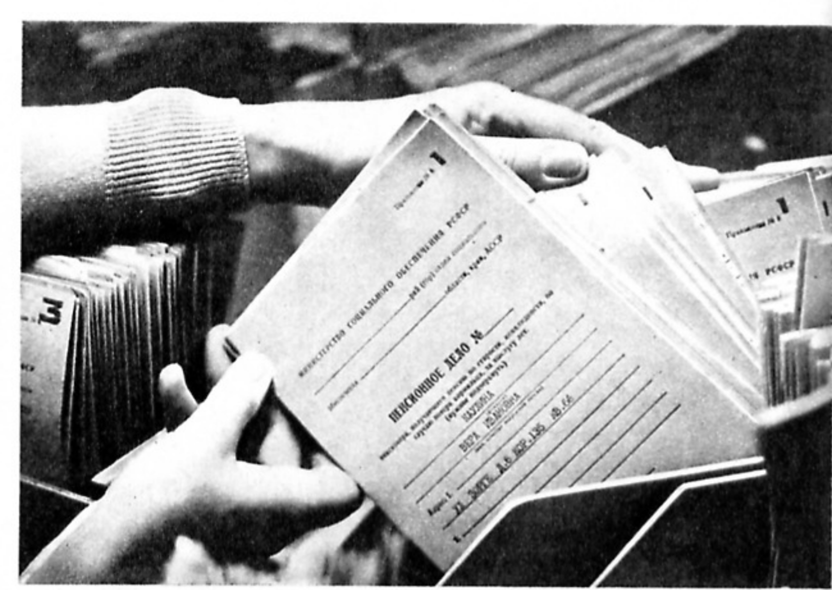
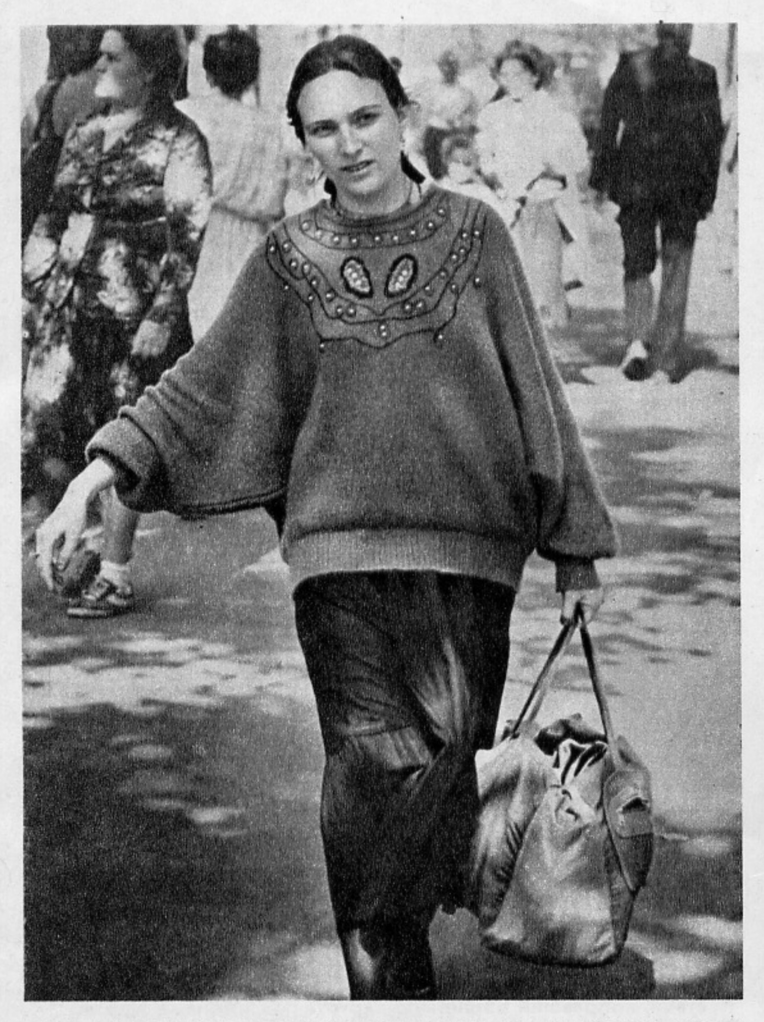
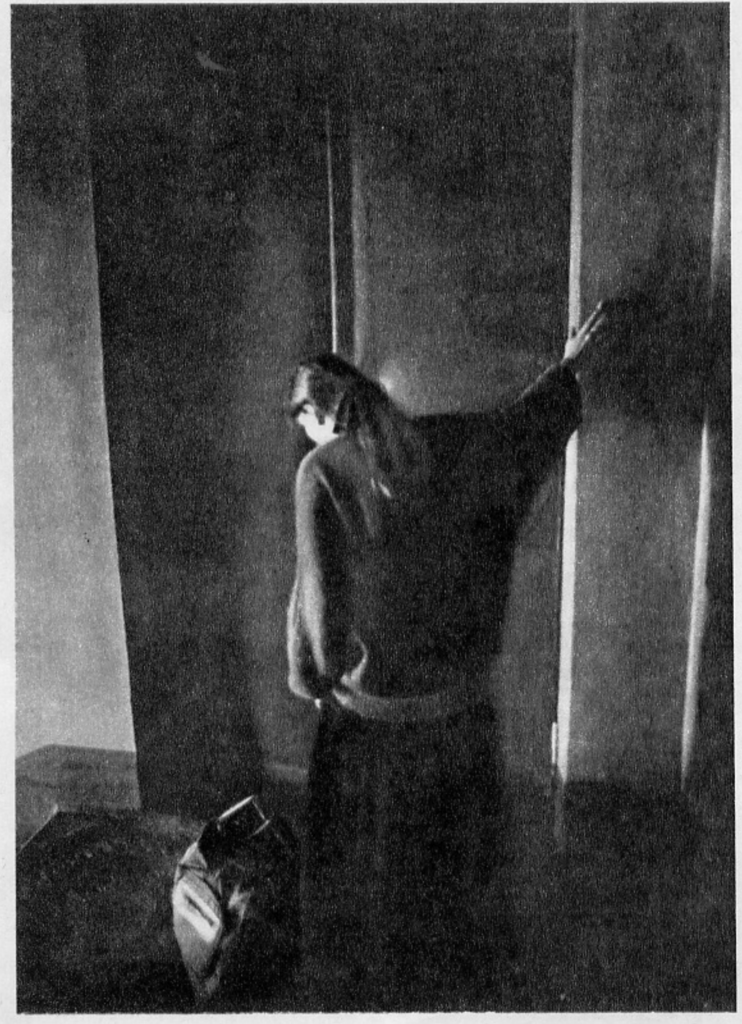





ФОТО **ИГОРЯ ЗОТИНА, ГРИГОРИЯ ХАМЕЛЬЯНИНА**





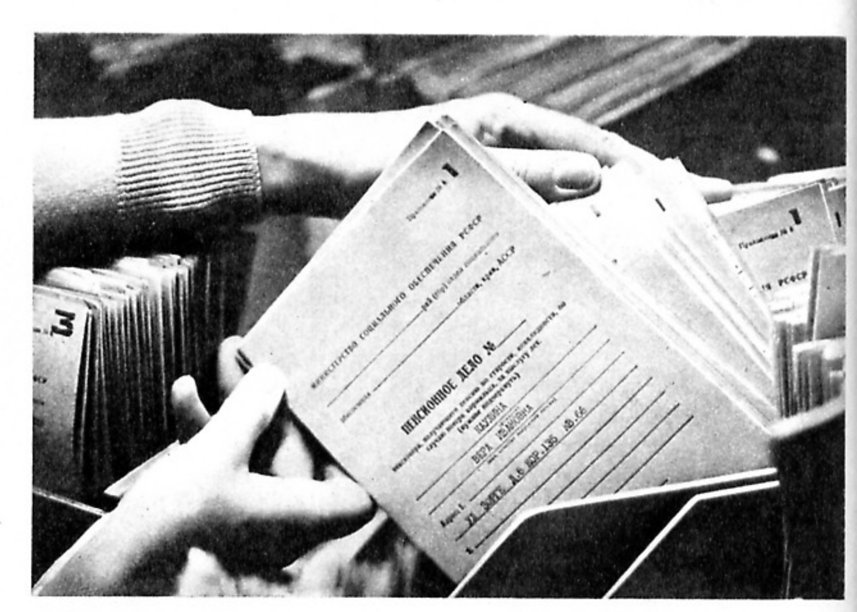




# Милосердие: сегодня и всегда

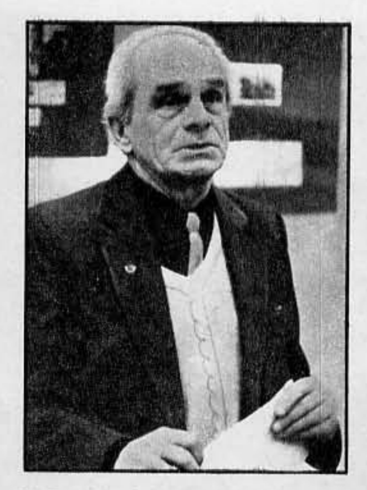
Редакторы, видимо, правы: пора переходить от констатации негативных явлений к их анализу, а вообще-то лучше всего поискать и найти ярко выраженную положительную тему.
Поискали — и нашли. Милосердие в самых разных его проявлениях — чем не тема? Вот и точка приложения сил: по сообщениям печати, в нашей стране людей, существующих на минимальную пенсию (50—60 рублей),— шесть миллионов!
Идея идеей, но как ее материализовать, показав жизнь такого человека? Как подступиться к старому и немощному, согласившемуся прилюдно обнажить свою беспомощность? Не так просто все это сделать хотя бы потому, что первый и самый, казалось бы, легкий вариант решения отпал сам собой, и наша попытка снимать скрытой камерой в местах, где собираются пенсионеры, не дала результата.
Но вот однажды в разговоре с пенсионеркой, живущей в районе Патриарших прудов, в самом центре Москвы, мы узнали, что недавно при районных отделах социального обеспечения созданы службы социальной помощи. И что есть энтузиасты, готовые по душевной необходимости прийти на помощь одиноким и больным людям.
Вот перед вами такой человек. Зовут ее Катя Павлова.
Образованна. Интеллигентна. Нестандартно мыслит. О душевных качествах не говорим — то, что нами снято, и то, что вы видите на снимках,— скажет об этом лучше всяких слов.
Как мы работали вдвоем и почему говорим о пользе такого способа работы?
Прежде всего мы четко разграничили сферу действий и методы фиксации материала. Один из нас снимал обстановку, среду, в которой живет Катя, другой практически все внимание уделил психологическим аспектам ее поведения, общения с подопечными. У нас создался своеобразный, пусть и маленький, пул: мы не подстраховывали друг друга, а в зависимости от ситуации просто распределяли, так сказать, ролевые функции сообразно опыту и умению каждого. Иногда это приобретало довольно своеобразный характер, далекий от решения творческих проблем: скажем, при съемке в магазине один из нас выяснял отношения с администрацией, принимая, как говорится, огонь на себя и тем самым давая возможность другому спокойно снимать.
Снимать Катю было удивительно легко — в ней не было наигранности, скованности, с которой, увы, так часто приходится сталкиваться при съемках такого рода. Она удивительно серьезно относится к своему делу, и эта серьезность не оставляет ей времени для размышлений о том, как она будет выглядеть, что, в общем-то, свойственно практически всем представительницам слабого пола и известно всем представителям пола сильного.
Вышесказанное объясняет также и то обстоятельство, что основная съемка заняла у нас не более трехчетырех часов,— при других обстоятельствах и с участием другой героини очерка это заняло бы несравненно больше времени.
Кстати, говоря о пользе работы вдвоем, не можем не сказать и о пользе работы с хорошим (понимай — высокопрофессиональным) бильдредактором — нам очень помог Анатолий Владимирович Линдорф, выступавший от «Недели» в роли заказчика материала под условным названием «Милосердие».
Будем ли мы и дальше работать вдвоем? Разумеется, поскольку убедились в плодотворности совместной работы. Очень может быть, что появятся и какие-то минусы, и какие-то шероховатости. Не будем забегать вперед — посмотрим, что покажет практика.

И. ЗОТИН,
Г. ХАМЕЛЬЯНИН,
фотокорреспонденты ТАСС

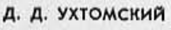





# Тогда, в конце тридцатых...



И. Л. МЕЖЕРИЧЕР



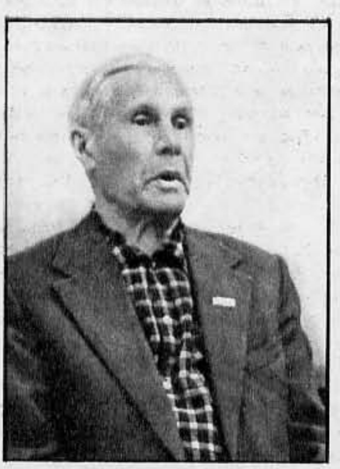
Д. Д. УХТОМСКИЙ



А. В. СКУРИХИН



М. Б. МАРКОВ-ГРИНБЕРГ



А. С. БАТАНОВ



А. М. МЕЖУЕВ



По несчастью или счастью
Истина проста —
Никогда не возвращайся
В старые места.
Даже если пепелище
Выглядит вполне,
Не найти того, что ищем,
Ни тебе, ни мне...

И согласившись в душе со словами поэта, мы все равно возвращаемся душою на то пепелище, которое оставил в нашей истории страшный тридцать седьмой; не для того возвращаемся, чтобы дважды войти в одну и ту же реку (и не дал бы Бог нам дважды в эту реку войти), но для того, чтобы вспомнить и понять, что же случилось «с бойцами и со страной», и как же нам дальше жить, чтобы этого не случилось более никогда...

Очередной «Фоточетверг» в редакции «СФ» собрал и ветеранов советского фотоискусства и фотожурналистики, и представителей поколения, явившегося в этот мир, когда о том, чьим именем были освящены страшные преступления, говорилось уже в прошедшем времени. «Фоточетверг» этот стал как бы продолжением «Недели совести», которую проводило в Москве всесоюзное культурно-просветительское общество «Мемориал», ставящее своей целью всестороннее изучение трагедии, пережитой советским народом в годы массовых незаконных репрессий тридцатых — пятидесятых годов.

«Что мы знаем и чего не знаем о тридцать седьмом? — так, пожалуй, можно сформулировать тему моего выступления»,— сказал редактор отдела фотожурналистики «СФ» **Э. Белтов**, много лет занимающийся изучением трагедии и ее последствий, собравший обширную картотеку с именами жертв репрессий — советских партийных, государственных, военных деятелей, «командармов тяжелой индустрии», литераторов и деятелей искусства.

Трагедия тридцать седьмого не обошла стороной и нашу фотографию: многие фотохудожники, фоторепортеры, бильдредакторы были репрессированы, на долгие годы вырваны из общества. Среди них — Леонид Петрович Межеричер, человек, без которого теория нашей фотожурналистики 30-х годов просто немыслима. Арестованный и осужденный по чьему-то доносу, он исчез навсегда, и даже точная дата смерти его пока неизвестна.

**А. Фомин**, редактор отдела истории и теории фотографии:
— Сталинский деспотизм нуждался в послушании, признавая только беспрекословное повиновение тому, что идет «сверху». Традиционные представления о морали и нравственности постепенно исчезали из общественного обихода, уступая место столь милым сердцу обывателя сентенциям вроде «мы — винтики в этой огромной машине», «за нас думают вожди». В этих условиях страницы прессы стали пестреть откровенно фальсифицированными фотографиями. Но, к счастью, мы знаем, что классику советской фотожурналистики, ее передовую теорию представляли честные и порядочные люди — одним из них был талантливый теоретик и бильдредактор Леонид Межеричер. Он проработал в фотографии всего пять лет — с 1931 по 1936-й,— но как много успел сделать в труднейших условиях.

Начиная с 1931 года, когда Леонид Межеричер возглавил иностранный отдел «Союзфото», он объединил вокруг себя большую группу квалифицированных бильдредакторов и фоторепортеров, таких как Евгенов, Гришанин, Жеребцов, Морозов, Альперт, Шайхет, Тулес, Марков-Гринберг, Блохин, Дубельт, Кудояров и другие. Новаторские принципы съемки бригада Межеричера продемонстрировала в том же 1931 году, подготовив ставший теперь классикой советского фоторепортажа материал, который назывался «Один день московской рабочей семьи Филипповых». Л. Межеричер видел силу советской фотожурналистики в многокадровых репортажах, очерках, как неких сюжетных повествованиях. Он настойчиво искал и находил действенные формы репортажа: «То, что фоторепортаж стал во главе фотоискусства — факт явно недооцененный и недостаточно понятый еще и сейчас»,— писал он. И еще: «Фотография не может, не имеет права выступать как бесстрастный протоколист, как механический фиксатор. Она должна мыслить, обобщать, делать из фактов выводы».

В течение нескольких лет Леонид Межеричер был членом редколлегии журнала «Советское фото», где вел разделы «Творческие проблемы фотографии» и «Трибуна бильдредактора». Им были предложены темы для дискуссий: «Пути перестройки фотожурналистики», «О правде и ясности в фотоискусстве», «Овладение серийной съемкой», «Политические задачи фотографии». В 1936 году вышла первая и, к сожалению, единственная книга Л. Межеричера «Советская фотография на новом этапе».
И в заключение хотел бы напомнить о том, как вел себя Леонид Петрович Межеричер во время дискуссии «О формализме и натурализме в фотоискусстве». Состоялась эта дискуссия в 1936 году, когда обстановка в стране уже была накалена, когда вовсю звучали призывы к разоблачению «врагов народа» во всех областях нашей жизни — и в фотографии, стало быть, тоже. Во время дискуссии не умолкали нападки на самых талантливых наших мастеров — Родченко, Игнатовича, Лангмана, Еремина, Андреева, Клепикова. Но Межеричер, человек принципиальный и мужественный, остался верен своим принципам и в этой атмосфере. Понимая, что ставит себя под удар, он тем не менее заявил с трибуны: «Главная опасность для нашего фотоискусства — приспособленчество!». Он не побоялся пойти против течения — других выступлений такого рода просто не было...

**И. Межеричер:**

— Мне было четырнадцать лет, когда февральской ночью 1937 года отца арестовали. Помню только записку, оставленную им на столе: «Я скоро вернусь. Это недоразумение». Много месяцев мы так и думали — ну да, конечно же, недоразумение. Не могли, не имели права арестовать человека такой судьбы — члена партии с восемнадцати лет, красногвардейца, участника гражданской войны, деятельного, инициативного журналиста. Оказалось — могли. Отец не вернулся. В сентября 1938-го пришло обратно письмо, отправленное ему в адрес одного из колымских приисков,— «за смертью адресата»...
Вокруг отца всегда собирались интересные, талантливые люди. Помню и улыбчивого, веселого Штеренберга, долговязого Макса Альперта, Аркадия Шайхета, который после войны, встретив меня, вернувшегося с фронта израненным, помог мне. Помню Сергея Лоскутова... Наппельбаума, подарившего отцу книгу с надписью: «Вам, Леонид Петрович, я бы вверил судьбу советского фотоискусства».

**М. Марков-Гринберг:**

— Для нас, работавших в «Союзфото» молодых тогда фоторепортеров, Леонид Петрович Межеричер был не просто руководителем, он был Учителем, уважавшим в каждом из нас человека и профессионала. Его замечания никогда не были обидными, а наставления — назойливыми. Предстоящую съемку он обдумывал до мельчайших деталей. Помню, как, приступая к работе над очерком о шахтере Никите Изотове, получил тщательнейшим образом продуманные указания, вплоть до того, чтобы я непременно снял семью шахтера за обедом и чтобы при этом было видно, что в тарелке — суп с мясом. Сейчас это кажется наивным, но тогда о нас за границей писали бог знает что, и от публикации ждали обязательного контрпропагандистского эффекта. Очерк был напечатан в немецком антифашистском журнале «Арбайтер иллюстрирте цайтунг» (АИЦ).
В начале тридцатых фотографы как бы объединились в две группы — «Октябрь» и РОПФ (Российское объединение пролетарских фотографов), но из этого факта не следует делать вывод, что те, кто принадлежал к разным группам, были непримиримыми врагами. Отнюдь! В 1936 году в Пушкинском музее была организована большая фотографическая выставка, где мирно сосуществовали работы представителей обеих групп. Более того, мне всегда казалось странным, например, что Штеренберг входил в группу «Октябрь», хотя работы его по стилю и манере больше подходили к ропфовским.
Хотел бы вспомнить сегодня и еще об одном очень талантливом человеке — фоторепортере Сергее Блохине, который мог вырасти в большого мастера, если бы судьба не уготовила ему арест и многолетнее заключение. Его снимок «На охране Родины» — помните, где красноармеец в буденовке снят на фоне домны? — стал классическим. Кстати, Сергей Блохин был одним из первых наших «цветников»...

**А. Межуев:**

— Я рано осиротел и вместе со своими двумя братьями попал в приют. И голодно было, и холодно, особенно в неурожайном 1921 году. В 1923 году наш детский дом вывезли под Ленинград, в Парголово. И здесь произошла моя встреча с человеком, которому я остался благодарен на всю жизнь. Звали его Эрман Яковлевич Магон. Он, тогда командир взвода 28-го стрелкового полка 10-й стрелковой дивизии, был из тех, кого называли латышскими стрелками. Полк, в котором служил Эрман Яковлевич, взял над нами шефство. И с тех пор моя жизнь на долгие годы оказалась связанной с этим замечательным человеком, чутким, добрым, отзывчивым. Благодаря ему я устроился на работу в издательство

ФОТО **В. ВЯТКИНА** и **П. КИСЕЛЕВА**



«Рабочая Москва», где, сменив несколько профессий, попал в конце концов в ученики к старейшему фоторепортеру Владимиру Гиршовичу. Отсюда и началась моя дорога в фотожурналистику.
Эрман Яковлевич остался в кадрах Красной Армии и в 1935 году ему было присвоено высокое звание «комдив», что в нынешнем табеле о рангах примерно соответствует званию генерал-майора. Я ужасно тогда им гордился, и можно представить мое состояние, когда я узнал, что 7 марта 1938 года комдив Магон, один из соратников Блюхера, был арестован... Просто невозможно было поверить, что человек, отдавший лучшие годы своей жизни защите нашей Родины, строительству Красной Армии, вдруг оказался «врагом народа»!
А теперь представьте себе мое состояние, когда летним днем 1940 года я встретил Эрмана Яковлевича в Москве, на улице 25 Октября! Сколько же унижений и издевательств пришлось вынести этому человеку, и как же ему повезло — ведь он был одним из очень немногих командиров Красной Армии, которым удалось выйти живыми из страшных застенков тогдашнего НКВД...
22 июня 1941 года 45-й стрелковый корпус, которым командовал генерал-майор Магон, принял на себя страшный удар фашистских полчищ. Тогда же и погиб незабвенный Эрман Яковлевич, коммунист, настоящий человек, память о котором я храню все эти долгие годы.
В тот вечер свет в редакции «СФ» горел долго: снова и снова возвращались участники «Фоточетверга» к событиям полувековой давности, возвращались не затем, чтобы разбередить незаживающие в душе раны, но затем, чтобы вспомнить о достойных, честных людях, испивших горькую чашу несправедливости в те далекие годы. Выступавшие — Дмитрий Диевич Ухтомский, Александр Степанович Батанов, Анатолий Васильевич Скурихин, Николай Николаевич Рахманов вспоминали о товарищах по профессии, на долгие годы лишившихся возможности нормально жить и работать, о тех, кто если и не попал в заключение, то постоянно ощущал над своею головой дамоклов меч, грозящий каждую минуту обрушиться вниз. Вспомнили о судьбах Леонида Волкова-Ланнита, Галины Санько, Александра Гринберга, Василия Улитина, Бориса Кудрявцева, Вадима Ковригина, оказавшихся в те годы жертвами репрессий...
Выступившая в заключение главный редактор «СФ» Ольга Васильевна Суслова сердечно поблагодарила участников «Фоточетверга», сообщила, что сотрудники редакции решили заработную плату за один день целиком перевести в фонд сооружения памятника жертвам незаконных репрессий.

# Наша боль и трагедия

Мы не просто
узнали о трагедии —
мы ее увидели.
Как часто знание,
не подкрепленное
информацией
из первых рук,
превращается
в полузнание,
от которого только
один шаг
до полуправды.
Но фотография —
это всегда
«из первых рук»,
а потому мы можем
сказать: мы видели
правду об Армении
декабря восемьдесят
восьмого.
И еще мы вправе
сказать: в эти
трагические дни
репортерский корпус
с честью выполнил
свой долг —
и профессиональный,
и просто человеческий.
Победить боль
можно, только
пережив ее.
Переживем же
ее вместе.
И вместе — победим.

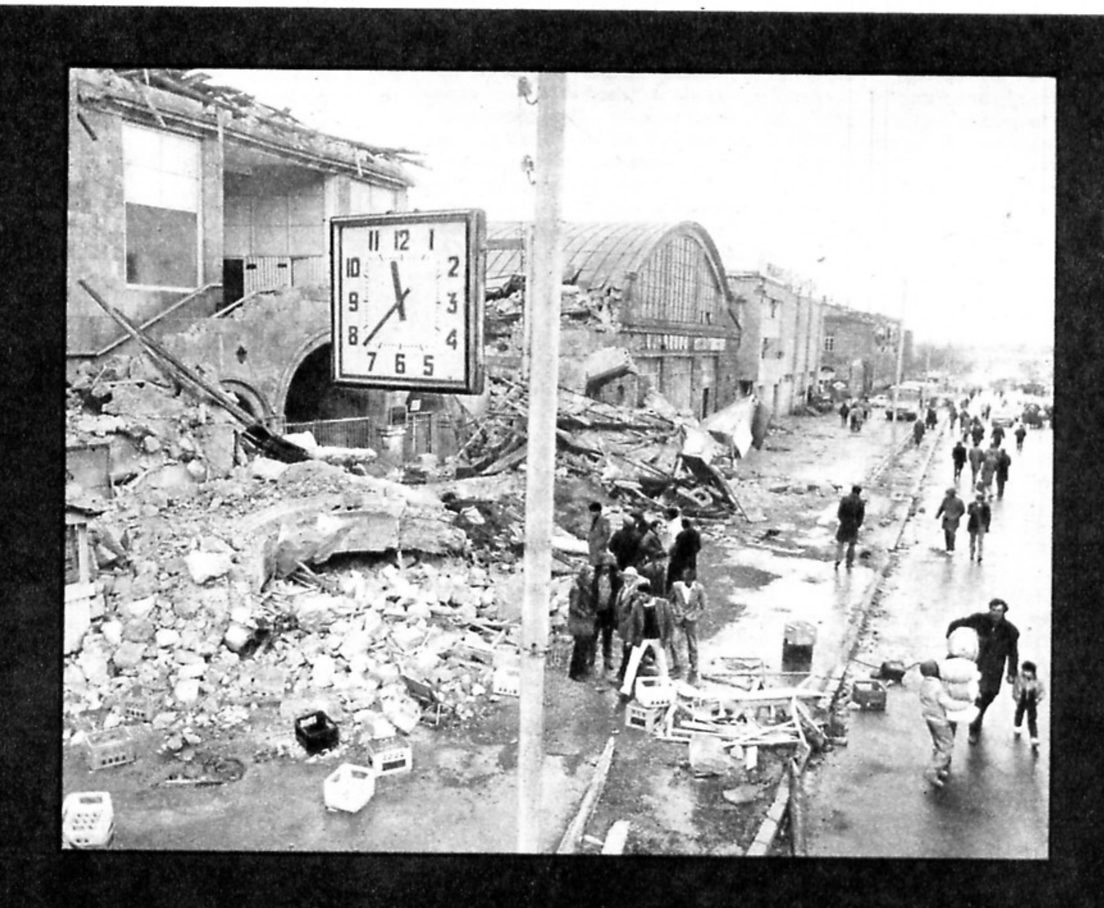


ФОТО **Р. ПОДЕРНИ** (Фотохроника ТАСС)

Сигнал страшного бедствия, случившегося седьмого декабря прошлого года, был зафиксирован не только сейсмическими станциями всего мира, он был услышан жителями Земли: не прошло и суток, как в Ереван и Ленинакан стали прибывать самолеты авиакомпаний многих стран с медикаментами, продуктами и одеждой. Сотни добровольцев по зову сердца прилетели сюда, чтобы помочь в извлечении из-под обломков тех, кто еще подавал признаки жизни. Никогда прежде мир не проявлял такой солидарности, такого единодушия, никогда еще горе одного народа не воспринималось как горе всего человечества.

Выставка «Армения: наша боль и трагедия», открывшаяся в Центральном выставочном зале Союза журналистов СССР через две недели после землетрясения,— небывалого по своим масштабам и трагическим последствиям,— властно завладела вниманием зрителя. Снова и снова возвращаясь к тем работам, которые поразили меня, я все больше понимал, что многие снимки, вроде бы повторяющие увиденное на телеэкране, способны открыть нечто, сразу не замеченное. Они остаются в памяти...

После первого, наиболее острого впечатления, возникает потребность осмыслить все, увиденное глазами репортеров Москвы, Киева, Воронежа, Еревана.

Пройдет время, из большого числа снимков, снятых в Армении (а их будут делать не только в дни трагедии, но и в месяцы восстановления разрушенного), составят еще не одну экспозицию, однако снятое по горячим следам случившегося сохранит свою первозданность — и фактическую, и эмоциональную.

Авторы снимков полностью отказались от еще не так давно господствующей в нашей фотожурналистике тенденции стыдливо отворачивать камеру от горестных событий, микшировать сюжеты, сохранять невесть кем придуманную «пропорцию» между светлым и мрачным. Мы видим страшные картины: вот изборожденная глубокими трещинами мостовая того, что было еще недавно центральной улицей, вот из багажника «Жигулей» высовываются два гробика с лежащими в них мальчиками, вот среди развалин видны руки погибших, будто взывающих о помощи.

Наряду с такими, воссоздающими отдельные детали событий снимками, есть на выставке и работы, в которых трагическая тема воплощена метафорически: мы видим груду школьных ранцев, лишенных — увы, навсегда — своих хозяев, искалеченное распятие, целлулоидную куклу с оторванной ногой.

Разрушение, страдание, смерть занимают значительную часть экспозиции — однако, не всю. На многих снимках — примеры мужества и стойкости народа, испытавшего трагедию, благородство и героизм людей, пришедших со всех концов земли на помощь. В отличие от телевидения, где рассказ о людях и событиях скоротечен, здесь можно внимательно вглядеться в их черты, осмыслить все, что произошло, сделать выводы.

Я сознательно не называю здесь ни одного имени репортера, ни одной редакции, пославшей их в Армению. Все, мне кажется, работали на пределе своих сил. И все же жаль, что устроители выставки не назвали имен армянских фотожурналистов, дав вместо них сухое обозначение «Фотохроника ТАСС». Впрочем, тут нет их большой вины: снимки, которые передаются из Еревана по тассовским каналам, обычно идут анонимными. Но имя автора снимка, где изображена Марина Нуроян с тремя своими дочерьми — Анной, Шушаник и Кристинэ,— проведшая 38 часов под развалинами, нужно было назвать обязательно. Перед нами гордая, сильная, исстрадавшаяся, но не потерявшая достоинства и величия духа женщина, она выглядит на снимке символом Матери-Родины, излюбленным образом армянского народного искусства...

Ан. ВАРТАНОВ



ФОТО **А. ЧУМИЧЕВА, Ю. ЛИЗУНОВА** (Фотохроника ТАСС)

ФОТО **В. НЕКРАСОВА** («Комсомольская правда»)



ФОТО А. ГУЩИНА, А. ХРУПОВА («Советский Союз»)

**ФОТО А. ГРАЩЕНКОВА (АПН)**

**ФОТО М. КАЛАНТАРА (Фотохроника ТАСС)**

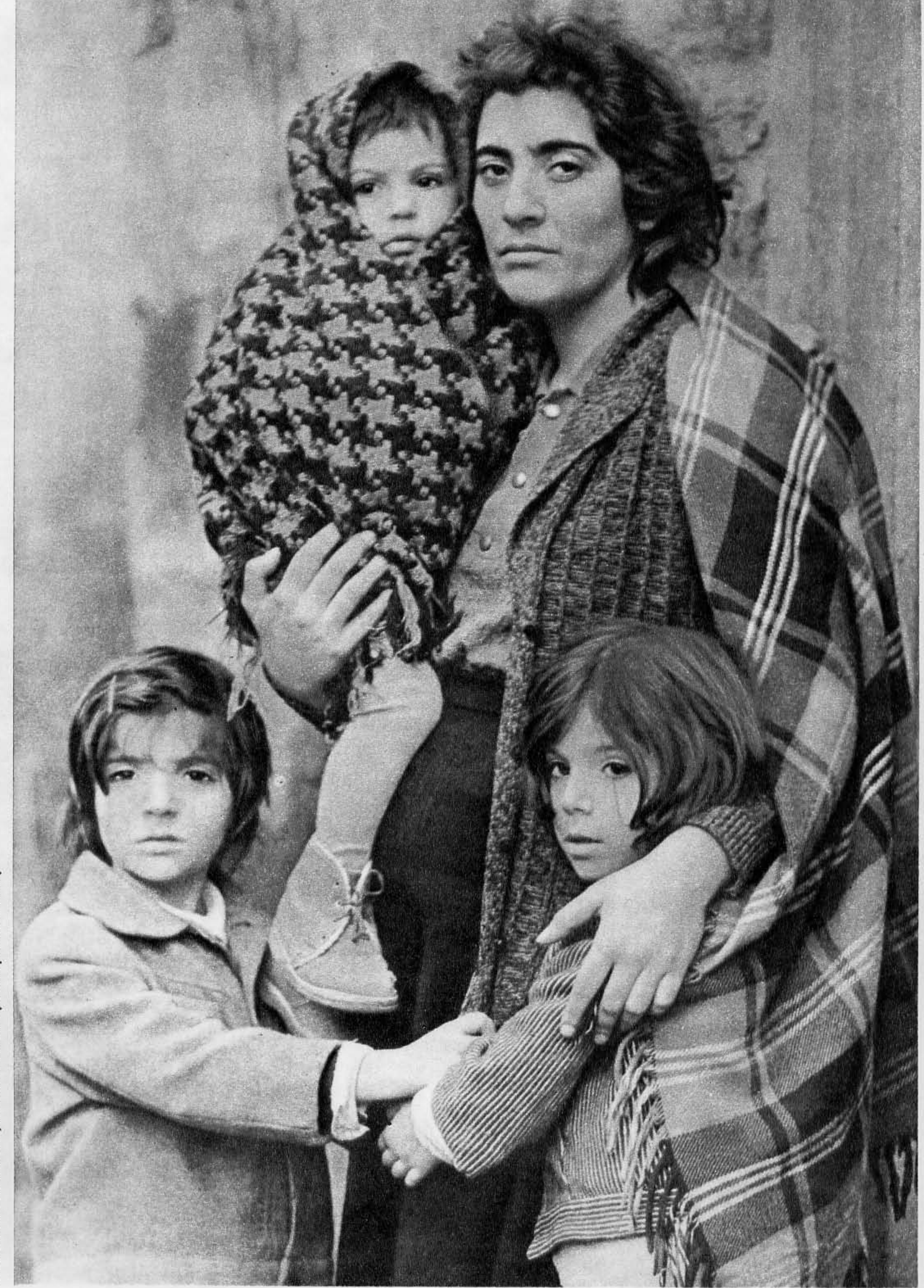


ФОТО М. КАЛАНТАРА, М. ХАЧАТРЯНА (Фотохроника ТАСС)

# Три взгляда

Кажется, проходит то время, когда к фотографирующим женщинам относились, как к фотоюниорам,— снисходительно, покровительственно, умиляясь самому факту приобщения слабого пола к искусству, традиционно считавшемуся прерогативой пола противоположного. Последняя всесоюзная выставка в Челябинске, объединившая работы авторов-женщин (см. «СФ», 1988, № 11), убедительно доказала обоснованность творческих заявок «фотографинь» на покорение вершин светописи. Заявок, вызывающих уважение, без всяких скидок и экивоков в сторону якобы более серьезной «мужской» фотографии.

Я бы даже сказал, что женщины нередко более последовательны в своем творчестве и менее склонны к тематическому шараханью. Есть, конечно, исключения, но большинство из них — фотографические однолюбы: Г. Лукьянова — со своим пристрастием к деревенскому быту; С. Тимофеева — к эпическому пейзажу; В. Дихавичене — к портрету... Так что давайте раз и навсегда договоримся о том, что женщинам в фотоискусстве (да и в фотожурналистике) вовсе нет никакой нужды в эмансипации, в обретении режима повышенного благоприятствования.

Перед нами три автора. Три взгляда на мир. Три жизненных, три художнических позиции.

Инженер-электрик из Каунаса Снегуоле Михелькявичуте. Ее местожительство уже говорит о многом. Город с богатейшими фотографическими традициями. Отсюда, с Каунасского фотоклуба пошла набирать соки литовская фотография, если иметь в виду региональный принцип. В числе любимых своих фотохудожников, как это нередко бывает, Снегуоле называет мастеров противоположного полюса — А. Мацияускаса и Р. Пожерскиса, известных своим жестким почерком, остросоциальным взглядом на окружающую действительность. Михелькявичуте скорее можно заподозрить в некотором заимствовании мотивов у совершенно других фотографов, в отдельных случаях у Дихавичюса. И все-таки она обрела, как принято говорить, свой почерк, в котором гармонично соединились лирическое начало, оптимистическое восприятие жизни с графичными, жесткими, контрастными тонами фотографических изображений. Любимые объекты в ее видоискателе — самые прекрасные существа на земле — женщины, дети...

Ирина Колпакова, член заслуженного фотоколлектива Латвийской ССР — народной фотостудии Лиепаи. Из представленных здесь авторов она, пожалуй, самая известная и опытная. Ее можно назвать профессионалом в фотографии, поскольку Ирина работает фотографом в бюро рекламы и эстетики в Лиепайском текстильно-галантерейном объединении. Участница более ста фотовыставок, награждена многими союзными и международными призами, в том числе и тремя почетными лентами ФИАП. Колпакову можно считать исключением из обозначенного выше правила (женщины-фотооднолюбы). Ее привлекает и лирический жанр, и портрет, и пейзаж, и чистый репортаж. Фотографическая серия, посвященная балету, снята нестандартно. И не только тот раздел, который рассказывает о буднях балерин, но даже то, что происходит непосредственно на сцене. Во многом благодаря «зерну» балетный быт у Колпаковой предстает таинственным, хотя и вполне жизненным. Снимки эти в чем-то сродни тем, что проплывают в наших сновидениях, кстати, очень часто крупнозернистых, маревых и словно киносъемочно замедленных. Правдоподобная ирреальность — прием здесь вполне определенный и весьма любопытный.

Татьяна Романова из подмосковной Дубны дебютирует в нашем журнале. И поэтому лучше предоставить слово ей самой.

— По специальности я — филолог, но судьбу свою связала с фотографией. Руковожу детской фотостудией и сама много снимаю. Откуда вдруг во мне эта тяга к фотографии? Случайность? Или нашла выход неизбывная для человека потребность в самовыражении? Расскажу об одном периоде, который очень повлиял на мое отношение к фотографии.

Было это в начале восьмидесятых. Занималась я тогда в Институте журналистского мастерства. До сих пор слышу горячие монологи Всеволода Сергеевича Тарасевича, в которых чувствовалось его настойчивое желание передать нам свое пристрастное отношение к жизни, научить думать и работать так, чтобы снимки становились откровением и открытием. Взгляд ваш должен быть непредвзят и свободен, а позиция — собственной и твердой. Думайте и снимайте. Снимайте и думайте.

А Юрий Михайлович Кривоносов не без иронии «подсказывал» смотреть не только прямо перед собой, но и чуть вкось: может, тогда действительность предстанет в иных, редких сочетаниях, в новой сущности. Говорилось о нравственности, о культуре, о необходимости основательного гуманитарного образования фотографа.

Я понимаю, что нас не столько могли чему-то научить, сколько вдохнуть в нас жизнь. Одна лишь фотографическая грамотность малого стоила. И не берусь судить, в ком и как отозвалось слово наших преподавателей и достаточна ли чутка была к нему аудитория. Но я искала и нашла здесь подтверждение своим размышлениям о фотографии, мое филологическое образование стало естественной основой для новых знаний. Меня интересовал человек, его эмоции, поступки, житейские ситуации. И люди, старые и молодые, продолжали жить на снимках, глядели на меня почти всегда доверчиво и открыто. И если «русская литература взяла на себя это дело напоминать о человеке» (по словам М. Пришвина), то фотокамере сам бог велел смотреть человеку в лицо. И еще одни пришвинские слова в моем понимании применимы к фотографии: «Общество держится типами, а движется характерами». Типы и характеры — круг моих пристрастий.

...Легко убедиться в том, насколько разными предстали перед нами три фотографа. И все же можно говорить о триединстве, потому что каждый из авторов — индивидуальность неординарная.

М. АЛЕКСЕЕВ



Т. РОМАНОВА



И. КОЛПАКОВА



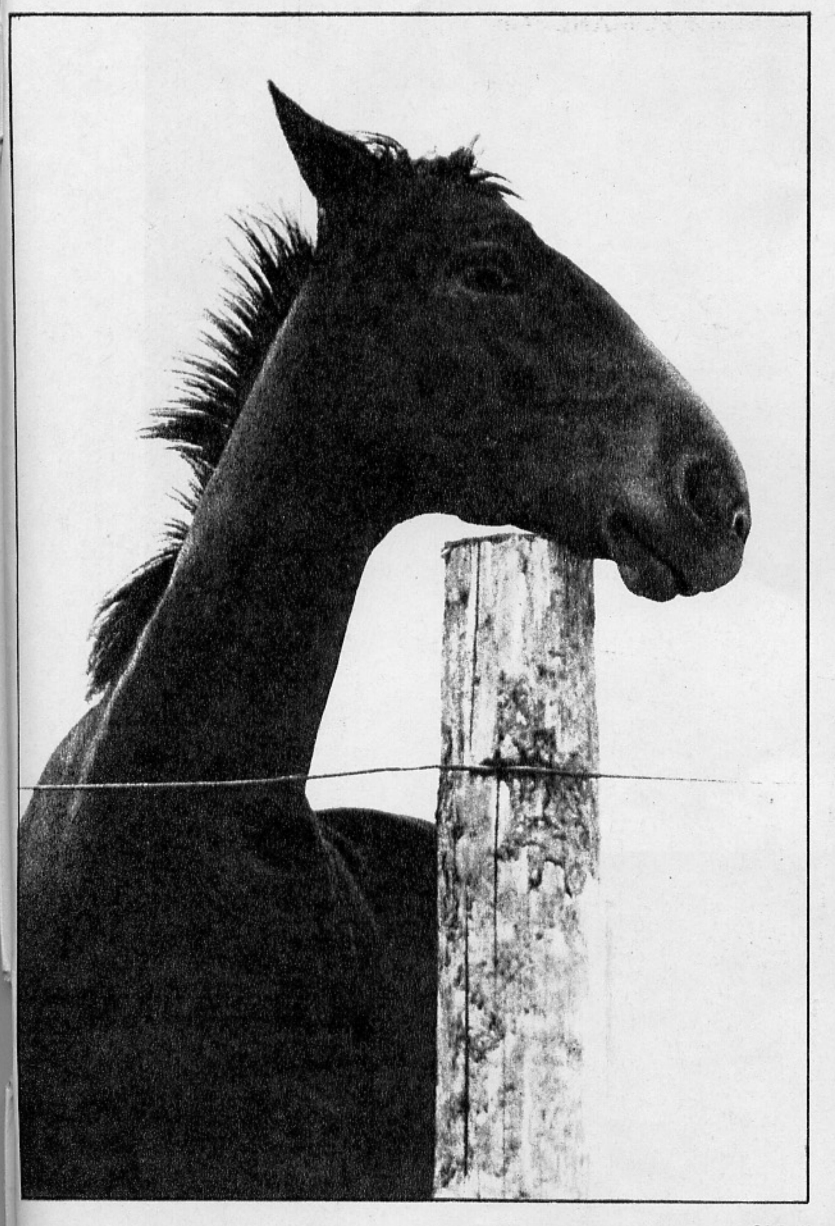
С. МИХЕЛЬКЯВИЧУТЕ

ФОТО **ТАТЬЯНЫ РОМАНОВОЙ**



ИЗ СЕРИИ «ХАРАКТЕРЫ»

ФОТО **СНЕГУОЛЕ МИХЕЛЬКЯВИЧУТЕ**



ОТДЫХ



ЭТЮД

ИЗ СЕРИИ «ЗА КУЛИСАМИ»

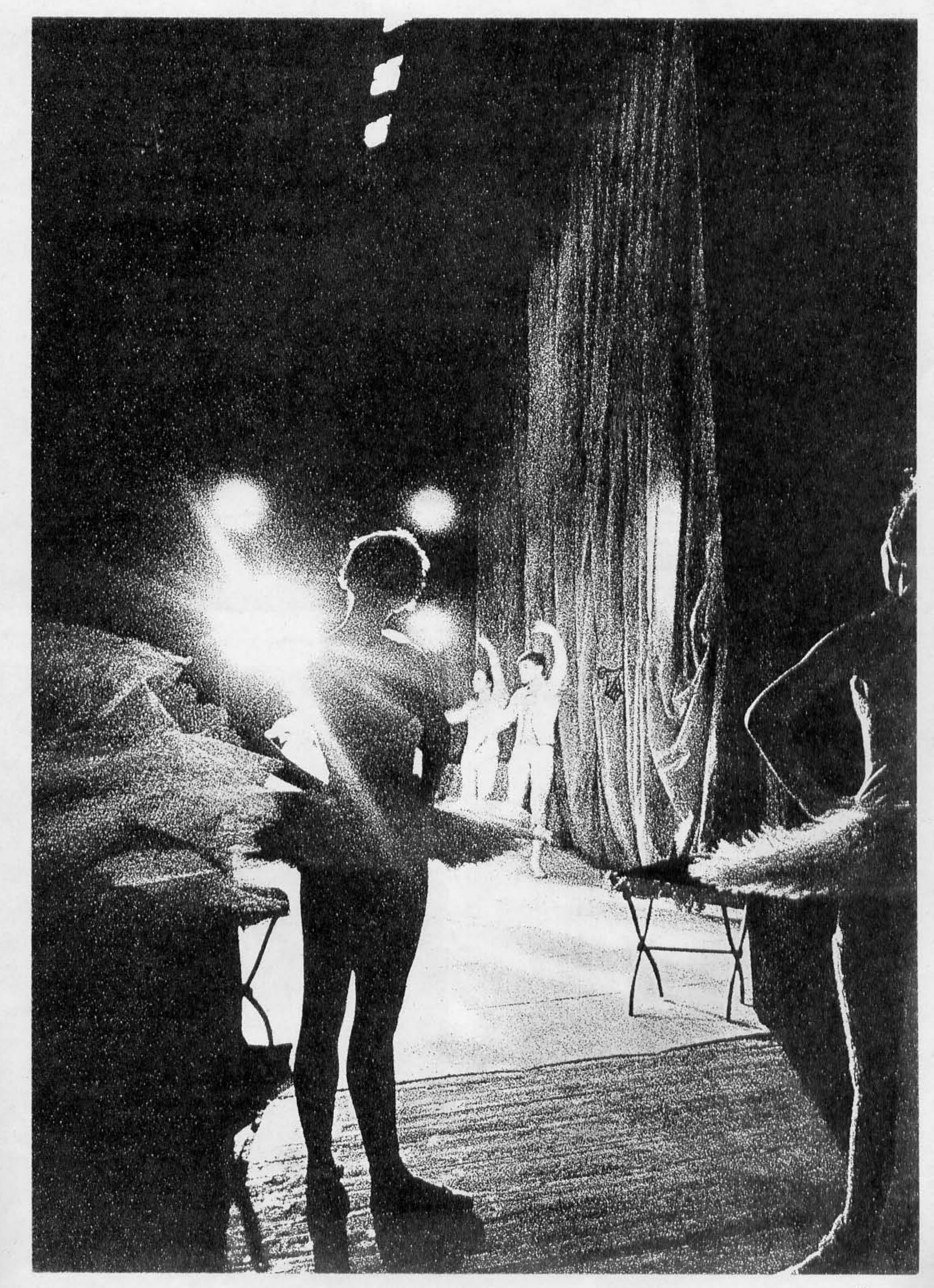


ФОТО ИРИНЫ КОЛПАКОВОЙ

# Ключ с правом передачи

Вы, наверное, замечали не раз среди фотографов... «сальери», снедаемых завистью к чужому успеху, таланту, наградам? Можно вспомнить даже фотоклубы, бесславно почившие из-за этого самого «завидки берут». Берусь утверждать, что павлодарской народной фотостудии «Орион» это не грозит. Свидетельство тому — трудовой, почти двадцатилетний стаж многонационального, разновозрастного коллектива, где председателем — член Союза композиторов Артур Меттус, художественным руководителем — педагог-историк Едыге Ниязов, а в активе — тридцать фотолюбителей.

Главная цель, которую в «Орионе» ставят перед собой — не подсчитывание того, сколько раз упомянута фамилия фотографа N в прессе, в каталогах, а популяризация фотоискусства в городе, в республике, обмен фотоколлекциями по «Казахстанскому кольцу». Легкие на подъем павлодарцы везут свои выставки на предприятия и в институты, выступают с лекциями в поселках, колхозах, воинских частях, детских домах. Три члена коллектива руководят детскими фотостудиями. Зачем бы такая «легкая» жизнь, скажите на милость, коллективу, занятому «товарной» фотографией для международных престижных выставок? «Орион» — антипод клуба, ориентированного на законченную салонную «картинку». Главный постулат коллектива — отражение жизненной правды способами «чистой» фотографии.

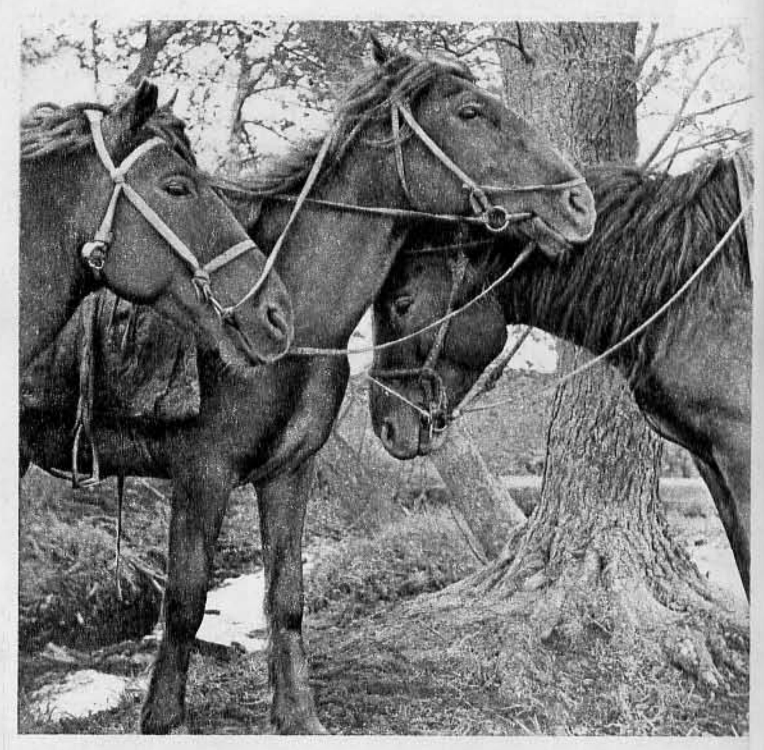
Мы представляем здесь работы, характерные для клуба, в котором не прижилось слово «студия», как не отвечающее духу коллектива с почти семейным укладом, где постоянно встречаются, где ценят преданность не только фотографии, но и другим увлечениям, где гордятся равно как своей фотобиблиотекой, так и фонотекой. Ритмика этих снимков не одномоментная, не интуитивная, а всегда осознанная, продиктованная желанием передать целостное эмоциональное настроение, гармоническое согласие персонажей или предметов с окружающей средой. Перед нами город знакомых улиц, привычных лиц. Старый дом с простой кухонной утварью (в Голландии жанр натюрморта назывался не «мертвая натура», а «тихая жизнь»)... Пожилые женщины на крыльце — давно ли были солдатками, навсегда остались вдовами... Припорошенное снегом корыто во дворе — летом в нем плескались малыши, стиралось белье... На первый взгляд кадры бесхитростны и бесстрастны, но сколько в них скрытых эмоций и тепла. Эстетика теплоты — вот, пожалуй, внутренняя пружина этих работ. Их авторы, словно взяв нас за локоть, разворачивают «глазами вовнутрь», вовлекая в «тихую жизнь» города, в котором даже от снежного «облака» исходит тепло.

В недавней телевизионной передаче, говоря о варварском разрушении церквей, архитектурных памятников, ведущий провел прямую параллель между этими явлениями и тем, что у молодых поколений «что-то развязывается»... Трагические примеры этой воспитанной нелюбви к собственной культуре, истории, людям все мы знаем. Исподволь, ненавязчиво работы «орионовцев» проповедуют любовь к ближнему, к малой Родине, и в этом смысле они не созерцательны, а социальны. Как социально заряжен их давно вынашиваемый план создания в городе детской фотошколы, обретающий ныне вполне реальные черты. А разве стали бы «сальери» воспитывать будущих «моцартов»?

Г. ЕРГАЕВА

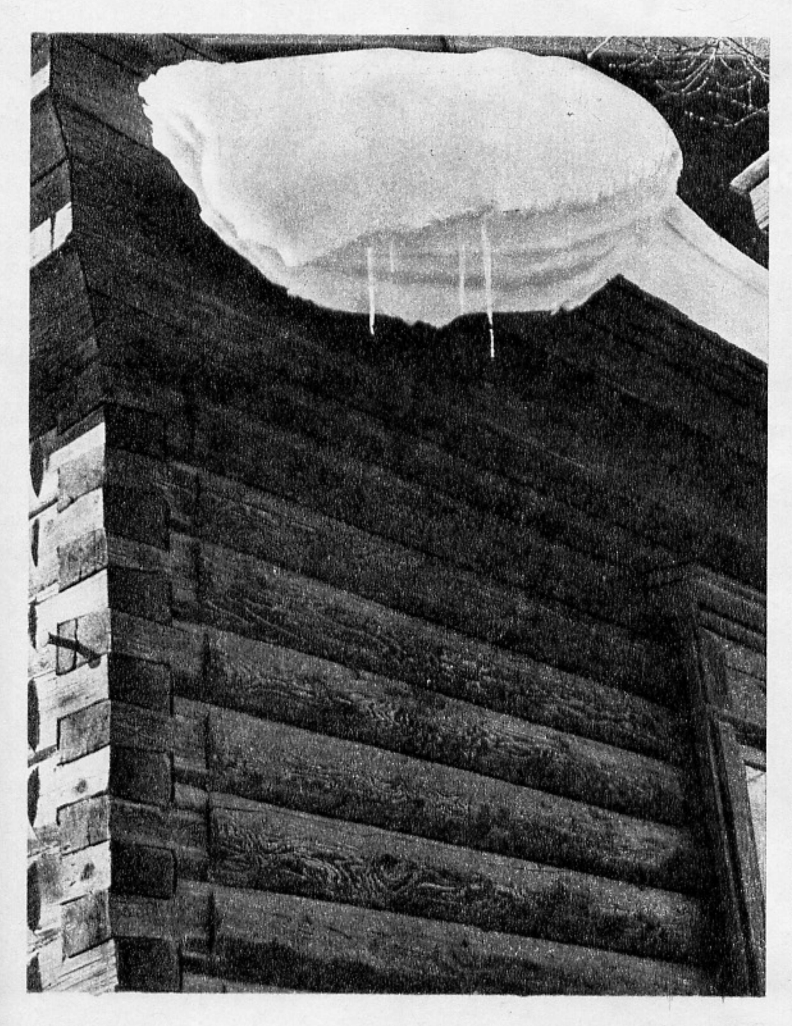


К. МАРКУНАС
ИЗ СЕРИИ «В СТАРОМ ДОМЕ»



К. МАРКУНАС
НАСТРОЕНИЕ

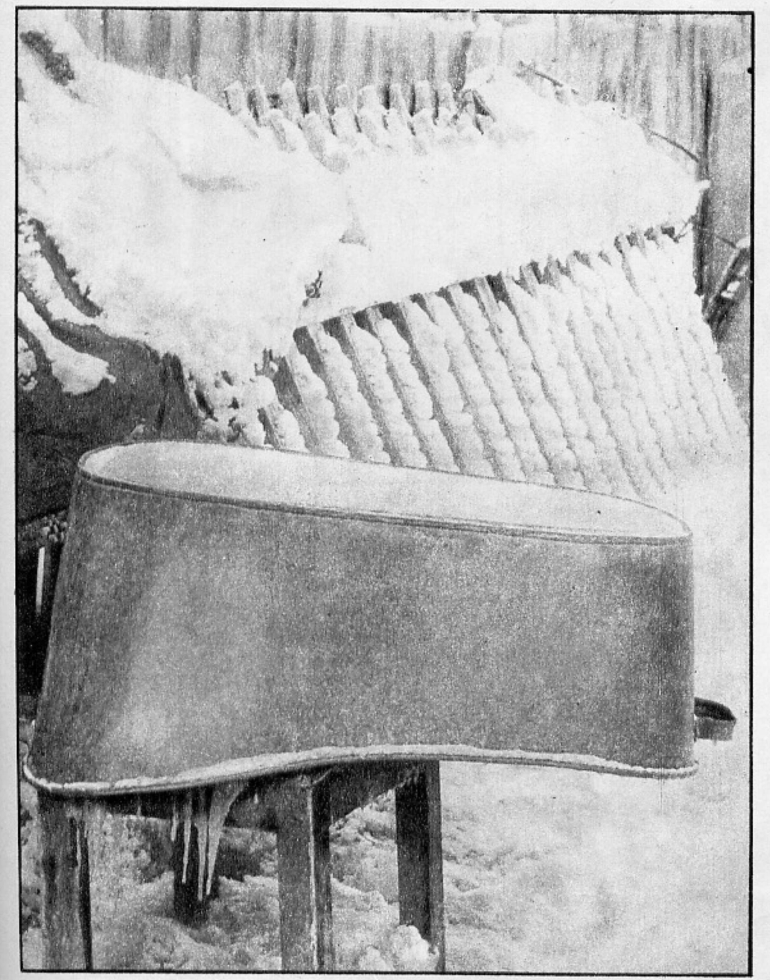
**Б. КРАСНЯНСКИЙ**
«ОБЛАКО»



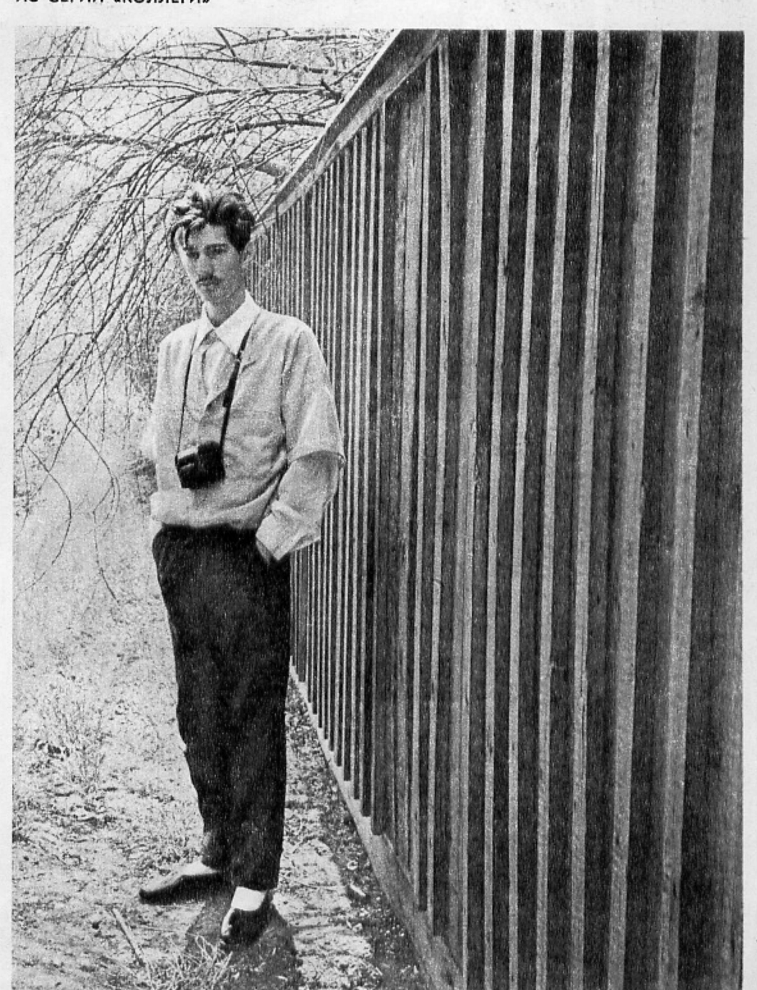
**Е. НИЯЗОВ**
ВДОВЫ



**А. БИЛЯЛОВ**
ИЗ СЕРИИ «ЗИМНИЕ ЭТЮДЫ»



**Е. НИЯЗОВ**
ИЗ СЕРИИ «КОЛЛЕГИ»

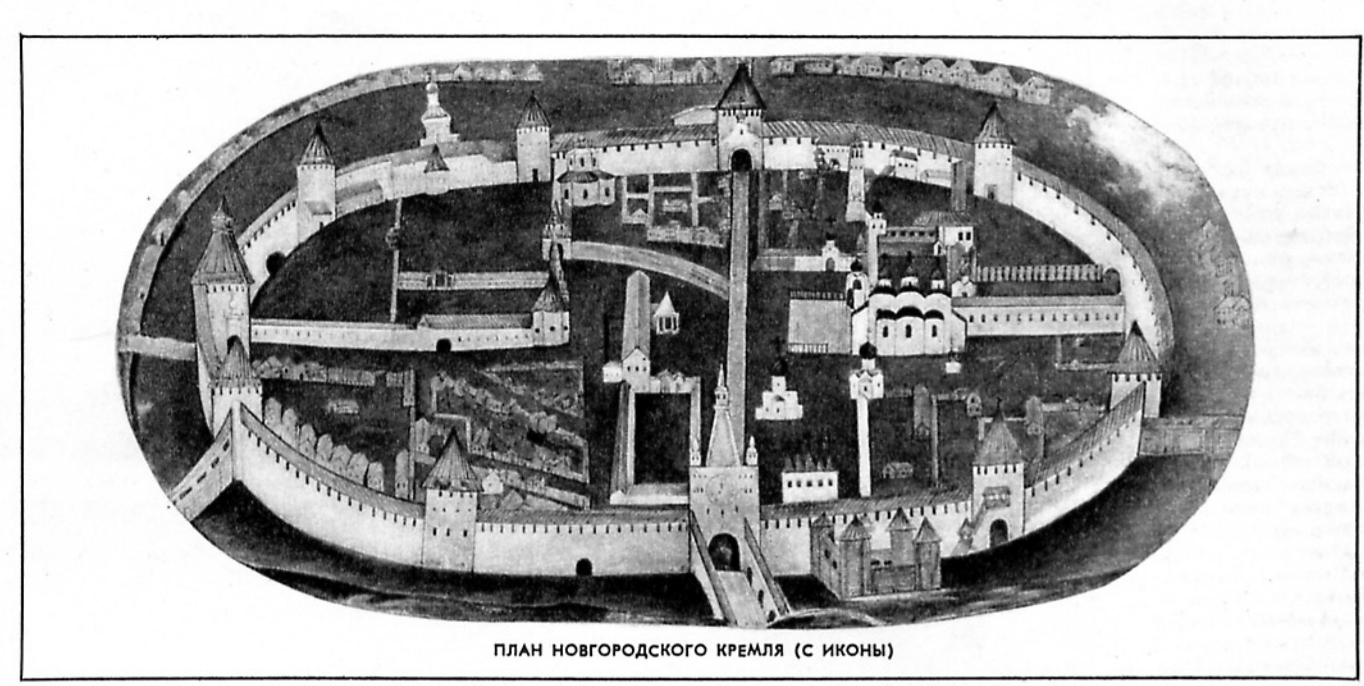





НИКОЛАЙ СВИЩОВ-ПАОЛА
Сергей Есенин.
1919 г.

Мария Рогозина, Сергей Сергеев

# Виды древностей новгородских

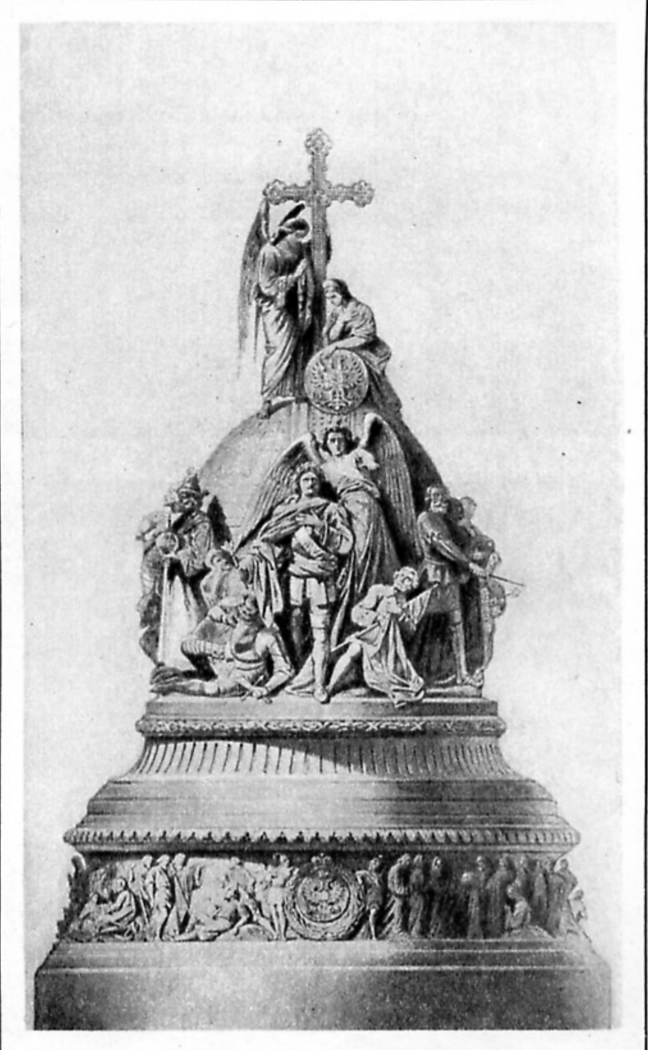


ПЛАН НОВГОРОДСКОГО КРЕМЛЯ (С ИКОНЫ)

Недавно в фондах Государственного музея архитектуры имени А. В. Щусева обнаружен уникальный памятник культуры середины XIX века — «Альбом замечательных видов и древностей новгородских, снятых и составленных фотографическим отделением Генерального штаба» (1862). Альбом имеет шикарную «внешность»: красный с золотом сафьяновый футляр и 29 листов бристольской бумаги; на каждый лист наклеена китайская бумага, а на нее — уже фотоотпечаток. В альбоме 20 листов — видов города и его окрестностей, 3 панорамы Новгорода и 6 листов — снимки рукописей, икон, произведений прикладного искусства. Фотопамятник вносит существенную поправку в дату, от которой мы исчисляем начало архитектурных съемок в России. Общепризнанному основателю этого жанра — Ивану Барщевскому в 1862 году было всего 10 лет, и к своей первой архитектурной серии (1882) он приступил, следовательно, через 20 лет после уникальной съемки Новгорода.

Поскольку это первое знакомство с работой фотографического отделения военно-топографического депо Генерального штаба русской армии, остановимся на памятнике чуть подробнее *.

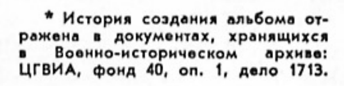
Альбом создавался к важному событию — празднованию тысячелетия России. В конце 50-х годов XIX века в правительственных кругах при императоре Александре II возникла идея увековечить дату начала самодержавия — 862 год — время прихода на Русь летописного князя Рюрика. Так как события, по летописи, происходили в Новгороде, то в Новгороде и начали создавать памятник «Тысячелетию России» по проекту М. Микешина.



ПРОЕКТ ПАМЯТНИКА «ТЫСЯЧЕЛЕТИЮ РОССИИ» (С ГРАВЮРЫ)

Подготовка к торжествам началась в 1862 году. Руководитель работ по военно-топографической съемке генерал-майор Руднев поднял вопрос о необходимости иметь подробный план центра города Новгорода для определения места размещения войск, так как на празднике в Кремле должно было присутствовать несколько полков. Он же предложил создать не только план города, но и фотоальбом видов Новгорода.

Хотя вдохновителем создания замечательных съемок был Михаил Руднев — широко образованный инженер, мечтавший произвести фотографирование достопримечательностей во всех центральных городах России,— главными авторами альбома были лаборанты фотографического отделения военно-топографического депо, временно прикомандированные к Новгородскому военно-топографическому отряду,— Павел Щербаков и Козьма Низовский.



* История создания альбома отражена в документах, хранящихся в Военно-историческом архиве: ЦГВИА, фонд 40, оп. 1, дело 1713.

Несмотря на то, что фотографы занимались новым для себя делом (ранее они репродуцировали географические карты), что фотографическая техника была плохо приспособлена для видовой и архитектурной съемок, Щербаков и Низовский показали себя большими специалистами, классными профессионалами, достойными быть отмеченными в истории русской фотографии.

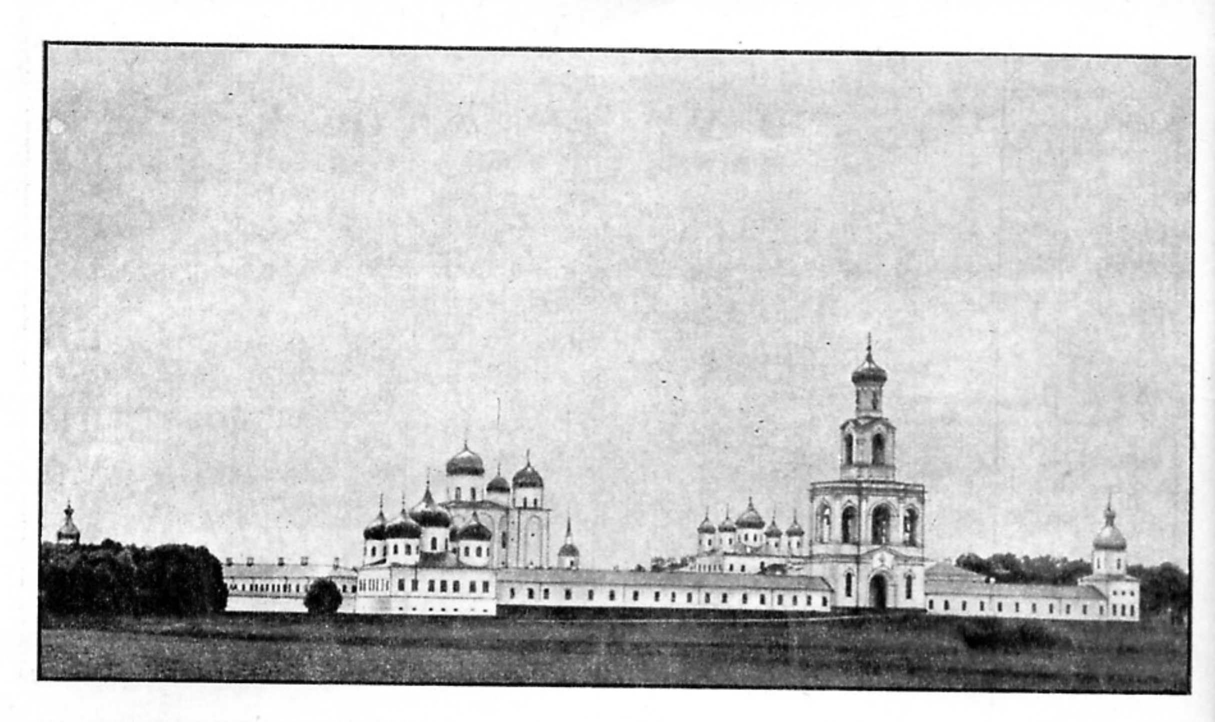
На их панорамах Торговой стороны можно видеть широкий Волхов, далее ансамбль Ярославова дворища, торговые ряды, древние церкви, жилую застройку, вдали постройки пригорода.

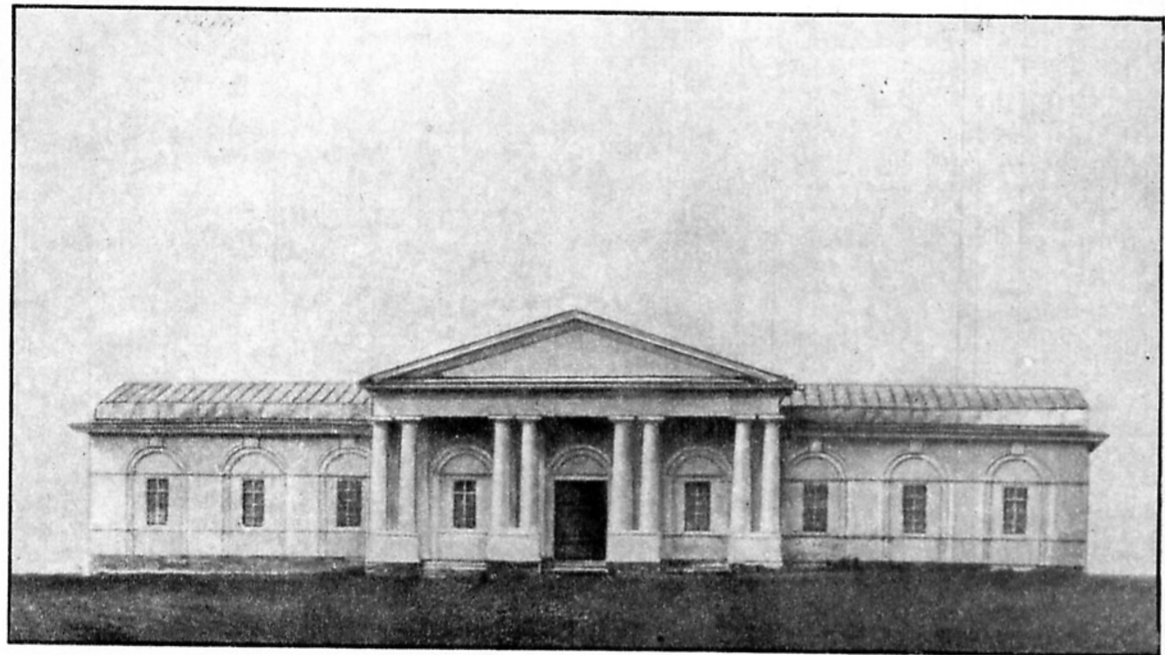
Многие из изображенных на панорамах зданий не сохранились (почти все постройки Новгорода пострадали во время Великой Отечественной войны). Большинство жилых зданий Новгорода впоследствии построено заново, и только на панорамах можно увидеть Новгород таким, каким он был в середине XIX века. В этом заключается особая ценность фотоизображений.

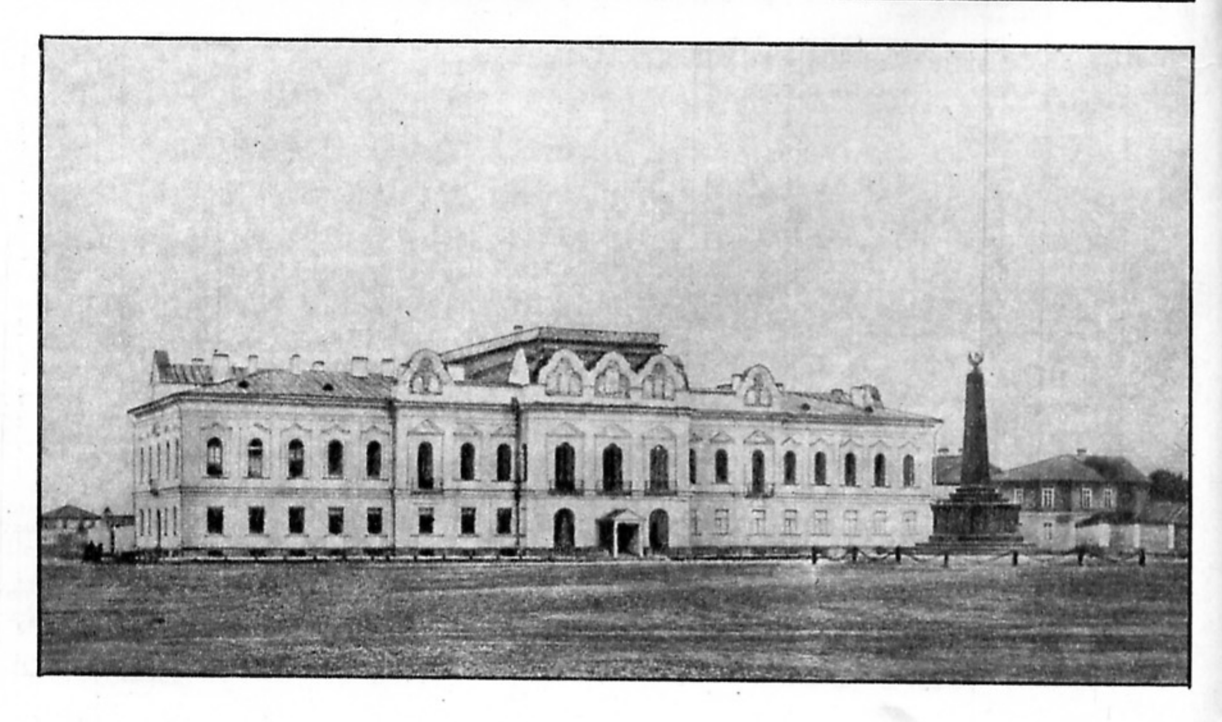
Большой интерес вызывает фотография строительной площадки, где виден зашитый досками остов памятника «Тысячелетию России» (скульптурные группы в это время еще не были установлены). Снимок сделан с верхней точки, что дало возможность обозреть все пространство строительства в центре Новгородского кремля.

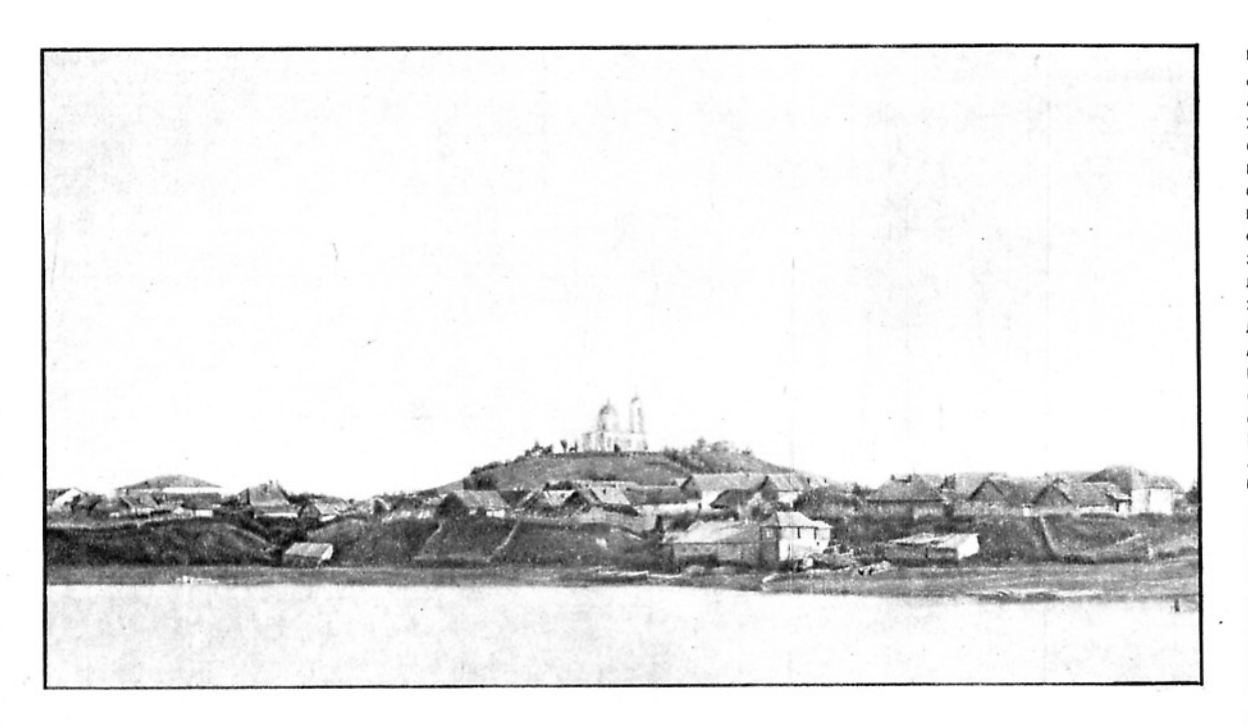
Помещенные на отдельных листах здание Дворянского собрания с памятником «Сполчению 1812 года» и дом, где хранилась барка Екатерины II, представляют особый интерес: это были наиболее примечательные гражданские постройки Новгорода. Дом барки не сохранился, полностью сгорел во время Великой Отечественной. Тогда же погиб памятник ополченцам, увезенный фашистами в Германию на переплавку. А здание Дворянского собрания после войны сильно перестроено.

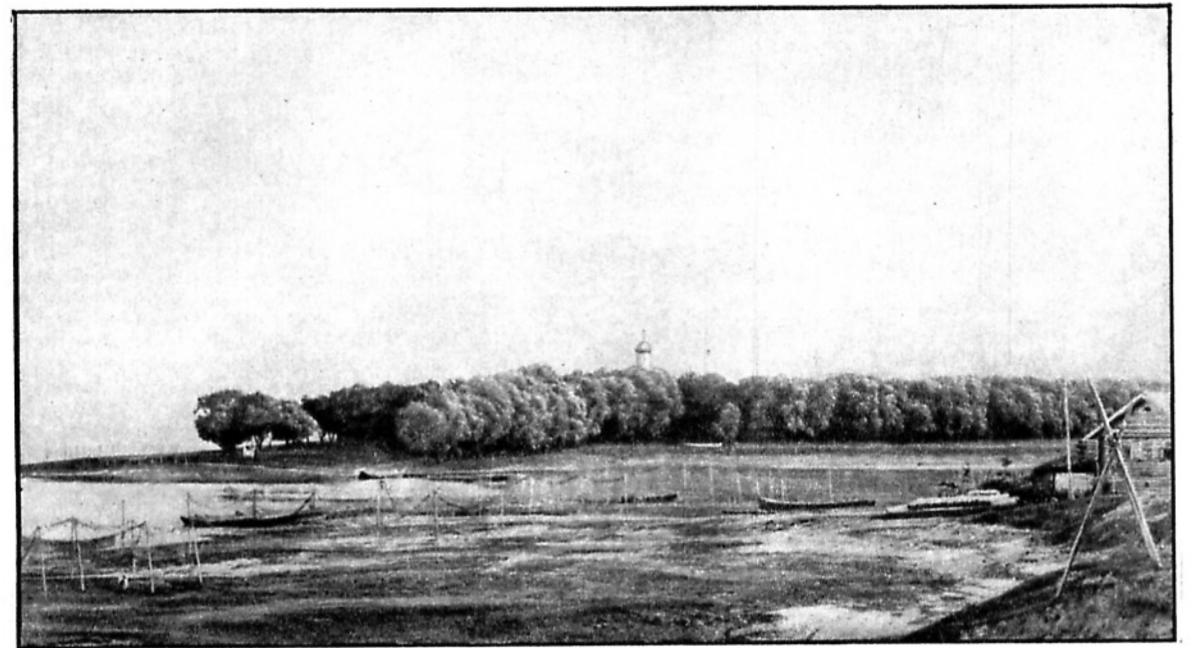
Из фотографий, сделанных в пригородах Новгорода, можно выделить виды отдельных церковных построек и монастырских ансамблей. Большинство кадров с единичными зданиями сходны по композиции: церковь расположена в середине, узкая полоска земли параллельна краю кадра, небо занимает почти половину снимка. Однако в фотографиях нет однообразия, а некоторая нарочитая однотипность придает особое очарование каждому отдельному виду. Фотографы очень точно находили необходимое в каждом кон-

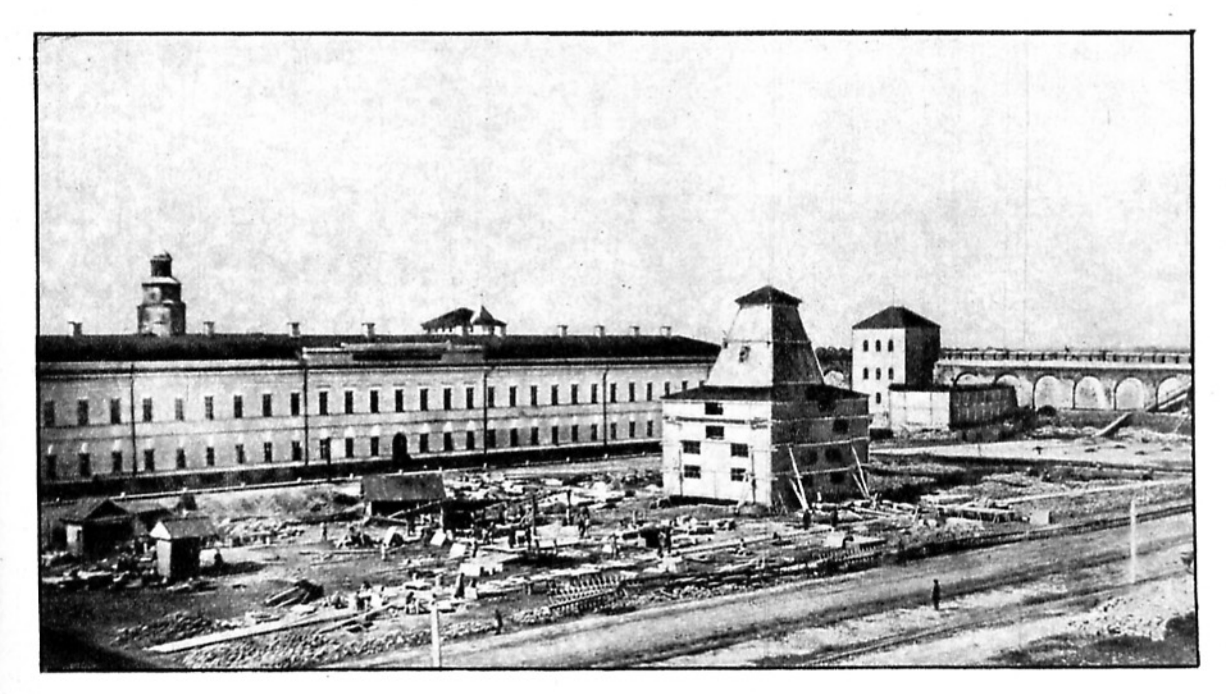












кретном случае расстояние до объекта и отношение самого здания и пейзажа. Это хорошо видно на примере снимков «Вид на село Бронницы», «Вид на Перынов скит». В композициях работ наблюдается некоторое сходство с голландской пейзажной живописью, столь любимой в XIX веке. Поэтичны сети на берегу, залив Волхова, похожий на морской, возвышающийся над густой кроной деревьев купол церкви Перынова скита.

При съемке монастырских ансамблей фотографы выбирали высокую точку съемки, стараясь охватить все постройки. Виды таких древних ансамблей, как Юрьев, Антоньев или Хутынский монастыри, представляют огромный интерес не только для историков фотографии, но и, главным образом, для архитекторов и реставраторов, изучающих новгородское зодчество.

«Альбом замечательных видов и древностей новгородских» был создан как некая реликвия, в ограниченном числе экземпляров — возможно, всего в трех. Первый экземпляр был вручен Александру II, другие, видимо, кому-нибудь из знати. Специалисты по истории и культуре Новгорода не увидели этих альбомов.

Идея пропаганды архитектурных памятников или древностей при помощи тиражированной фотографии появилась лишь в конце прошлого века.

О существовании Новгородского альбома было забыто даже военными историками: в книге, посвященной военно-топографическому отделению Генерального штаба, упоминается, что была произведена съемка видов города, но о результатах этой съемки, то есть о создании альбома,— ни слова.

ВИД НА ЮРЬЕВ МОНАСТЫРЬ

ДОМ, ГДЕ ХРАНИЛАСЬ БАРКА ЕКАТЕРИНЫ II

ЗДАНИЕ ДВОРЯНСКОГО СОБРАНИЯ С ПАМЯТНИКОМ «ОПОЛЧЕНИЮ 1812 ГОДА»

ВИД НА СЕЛО БРОННИЦЫ

ВИД НА ПЕРЫНОВ СКИТ

ВИД НА СТРОИТЕЛЬНУЮ ПЛОЩАДКУ ПАМЯТНИКА «ТЫСЯЧЕЛЕТИЮ РОССИИ»

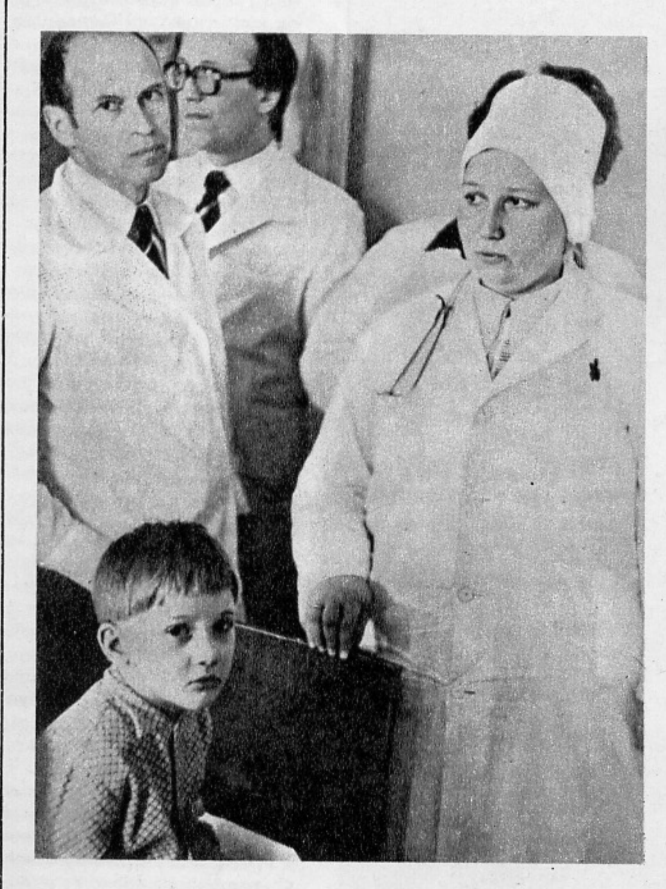
ФОТО **ПАВЛА ЩЕРБАКОВА И КОЗЬМЫ НИЗОВСКОГО**

Из «Альбома замечательных видов и древностей новгородских». 1862 г.

# ФОТОЮНИОР



ФОТОКОНКУРС
«НАШ ДОМ»





СЕРГЕЙ КОЗЛОВ, 17 ЛЕТ
(МОСКВА)

КОНСИЛИУМ

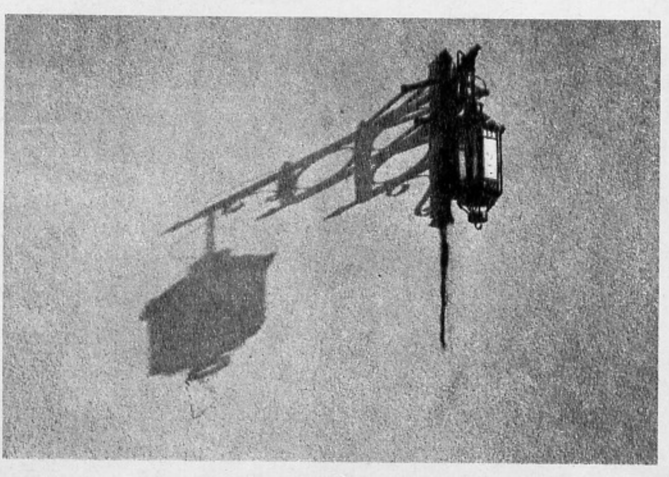
НАЕДИНЕ СО ВСЕМИ

ШКОЛА ГАЛИНЫ ЛУКЬЯНОВОЙ

## От замысла к воплощению

### 3. Непростой этюд

Утверждение, что «фотография — это искусство видеть» стало настолько общим местом, что мы зачастую и не очень-то задумываемся над ним. А задуматься стоит. Иной раз слышишь: «Эх, какой я видел момент! Жалко, не было фотоаппарата»... И — следует описание сценки, и правда, интересной. Спору нет, мимо интересной сценки не пройдет ни один фотограф, но это ли называется искусством видеть?
А как вы отнесетесь к такому высказыванию: «Какую я видел картину! Старый фонарь, и от него длинная красивая тень»...

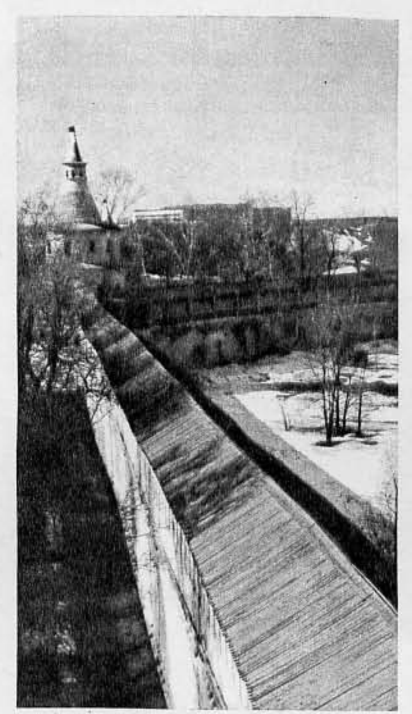


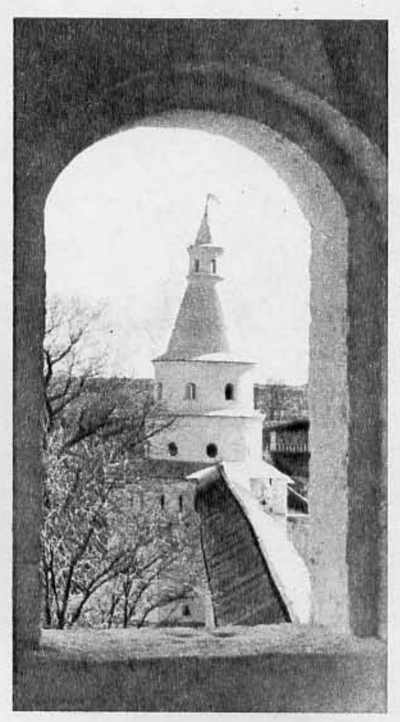
ВЛАДИМИР СТЕПАНОВ, 13 ЛЕТ
(КРАСНОГОРСК)
СТАРЫЙ ФОНАРЬ

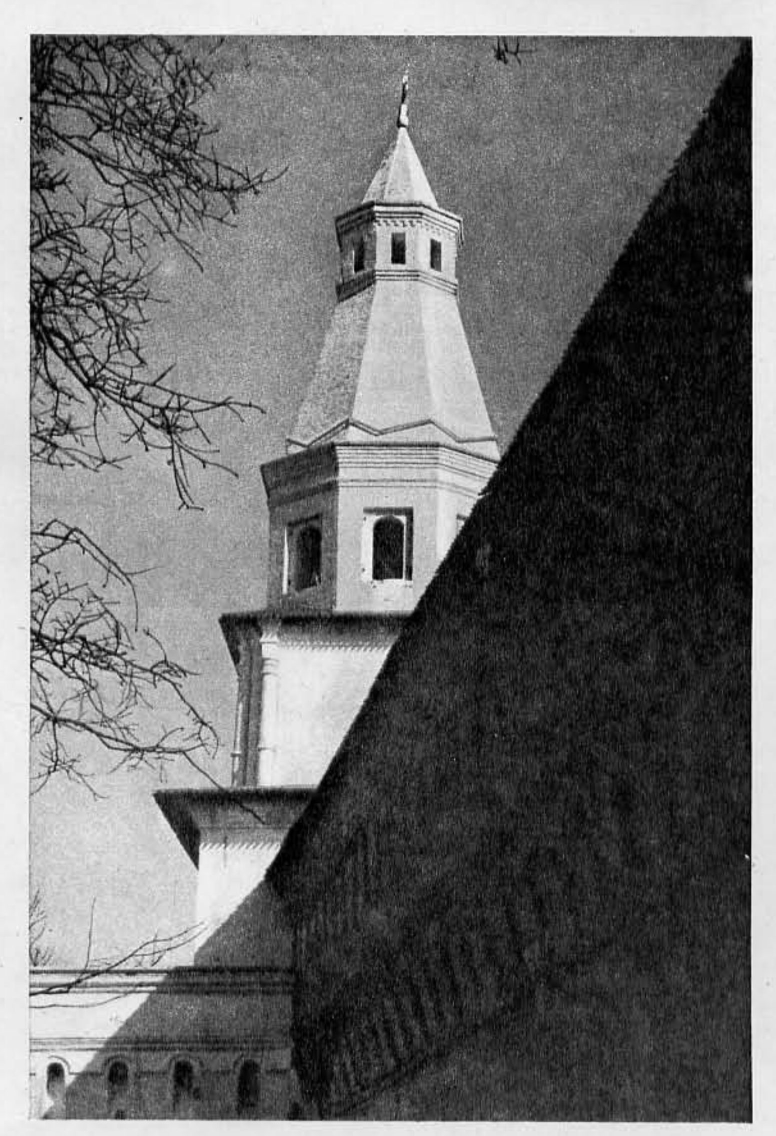
Как правило, словесное описание любопытной ситуации бывает довольно впечатляющим и зачастую вполне может заменить собой изображение, но вот во втором случае оно явно неубедительно. Более того, интересная сценка привлечет к себе внимание не только фотографа, но любого человека. А такую обычную вещь, как архитектурная деталь, надо уметь «увидеть». И, кроме того, снять так, чтоб и другие увидели, причем именно так, как автор... Согласитесь, что задача здесь потруднее — ведь сюжет-то обыкновенный, мы такое видели не раз и не обращали особого внимания.

«Искусство видеть» — это способность видеть то, мимо чего обычно проходят, и умение передать увиденное так, чтоб зритель удивился: «Как же я-то этого не замечал!»
Сама собою такая способность не возникает, ее надо в себе развивать. Этой цели и служит съемка фотоэтюдов.
Фотоэтюд — слово всем известное, примелькавшееся. Снимет человек простенький кадр, к которому не может подобрать название, и подписывает: «Фотоэтюд». А между тем в музыке, например, этюдом называется небольшое произведение виртуозного характера. В живописи художник не мыслит себя без постоянной работы над этюдами. Есть понятие «шахматный этюд», которое означает «упражнение, решение какой-либо определенной задачи». Вот мы и подходим к объяснению того, что такое этюд в фотографии: упражнение, выполненное виртуозно, ясно и красиво решенная задача — это и есть фотоэтюд.
Какие же задачи может ставить перед собой фотограф? Их бесконечное количество, и самое главное — это уметь видеть то, что обычно ускользает от поверхностного взгляда. Например, часто ли мы обращаем внимание на форму предметов, на их поверхность («фактуру»), на то, как они меняются в зависимости от направления взгляда, освещения? Задумываемся ли над тем, как это на плоском изображении вдруг возникает физически ощутимая глубина пространства, объем? Чем обусловлена смена выражений лица человека? Каким образом передать такие, казалось бы, абстрактные понятия, как «печаль», «радость», «таинственность» при помощи вещей, которые сами по себе вовсе и не печальны, и не радостны, и не таинственны?
**Фотоэтюд — это совсем не съемка простенького сюжета, это фотография, несущая в себе определенную мысль, наблюдение и решенная наименьшим количеством средств.**
Хороший этюд немногословен, но все, что в нем заключается,— главный объект, фон, тени, блики и другое — все это должно работать на замысел автора. И, конечно, чем меньше элементов изображения в кадре, тем увереннее мы можем ими управлять.
А что значит «управлять?» Это значит найти каждому элементу точное место в кадре, создать ту композицию, которая в конечном счете будет производить впечатление единственно возможной.

АЛЕКСАНДР СМИРНОВ, 13 ЛЕТ
(КРАСНОГОРСК)
СТОРОЖЕВАЯ БАШНЯ (3 КАДРА)







**Отсюда — основной метод работы над этюдом: определить для себя главное и исключить все ненужное.**
Это условие относится к фотографии любого жанра, но попробуйте-ка без подготовки выполнить его при съемке многофигурных композиций — вряд ли получится. Вот поэтому и преследуют неудачи тех, кто сразу берется за решение сложных задач, не умея решать простые.
Впрочем, простота — понятие относительное, Ведь чем проще сюжет, тем труднее привлечь внимание зрителя, тем совершеннее он должен быть выполнен. И, значит, вот еще одно условие: фотоэтюд должен быть безукоризненным как в техническом, так и в изобразительном отношении.
Разберем один из публикуемых здесь примеров (работы моих студийцев разных лет) — «Сторожевая башня». Все три варианта заключают в себе изображение части крепостной стены. Однако первый из них явно перегружен деталями: здесь и кусок земли с деревьями, и современное здание на заднем плане, и пустое небо. Человек увидел — но равнодушным взглядом. Во втором варианте — равнодушия уже нет, ясно ощущается личное отношение к сюжету: «Как красиво!» А дальше можно себе представить ход размышлений автора: «Да, красиво, но разве это главное в том, что я вижу? Ведь стена — крепостная! Ведь башня — сторожевая! Значит, помимо красоты, надо передать их сущность, то есть мощь, надежность. И вот — третий вариант. Нижняя точка съемки позволила убрать ненужный в данном случае фон, башня выглядит устойчивой и, одновременно, стремящейся ввысь, а диагональная линия стены создает ощущение движения, внутреннего напряжения.
Сравните эти три снимка — как спокойно выглядят первые два, и сколько тревожности и вместе с тем уверенности в третьем. Но ведь это — тоже сущность сюжета «Сторожевая башня».
Как видите, работа над фотоэтюдом заключает в себе много аспектов, и основной из них — это умение мыслить ясно и образно — качество, необходимое каждому фотографу.
Попробуйте решить для себя следующие темы: «Окно», «Человек и дерево», «Дорога», «Солнечный луч», «Весна», «Движение». Список может быть бесконечен — смотрите, думайте, снимайте!

Г. ЛУКЬЯНОВА

*(Продолжение следует)*

# Улыбка Джоконды

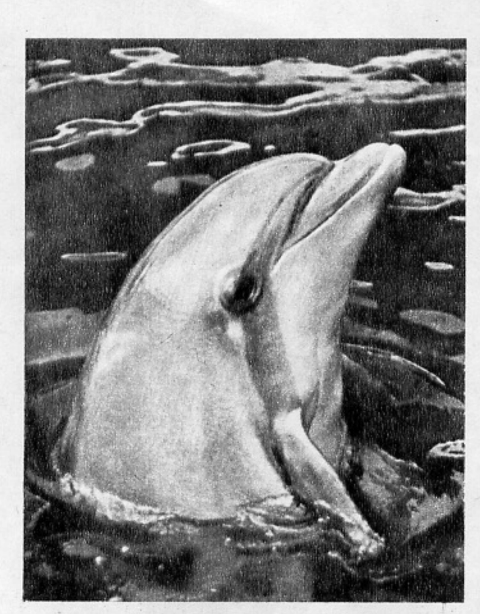


Ю. ДЕТКОВ
(ВЕЛИКИЙ УСТЮГ)
ЗДЕСЬ ЖИВЕТ ЛИЗА

Разгадать улыбку Моны Лизы — все равно что построить перпетуум мобиле. Участники конкурса и не помышляли об этом. Просто хотели воздать хвалу женской красоте. Иные авторы решили — и в этом есть своя логика,— что за несколько сотен лет Джоконда должна была состариться, но не потерять обаяния. Другие представили Мону Лизу в мужском обличии, как сеньора, а одному она даже улыбнулась из дельфинария...

Вот такое неожиданное разнообразие.

Юрий Детков «разделил» первую премию с неизвестным нам хозяином дома, который увековечил прекрасную итальянку на стене своего жилища (тщательный анализ показал, что снимок сделан с одного негатива).







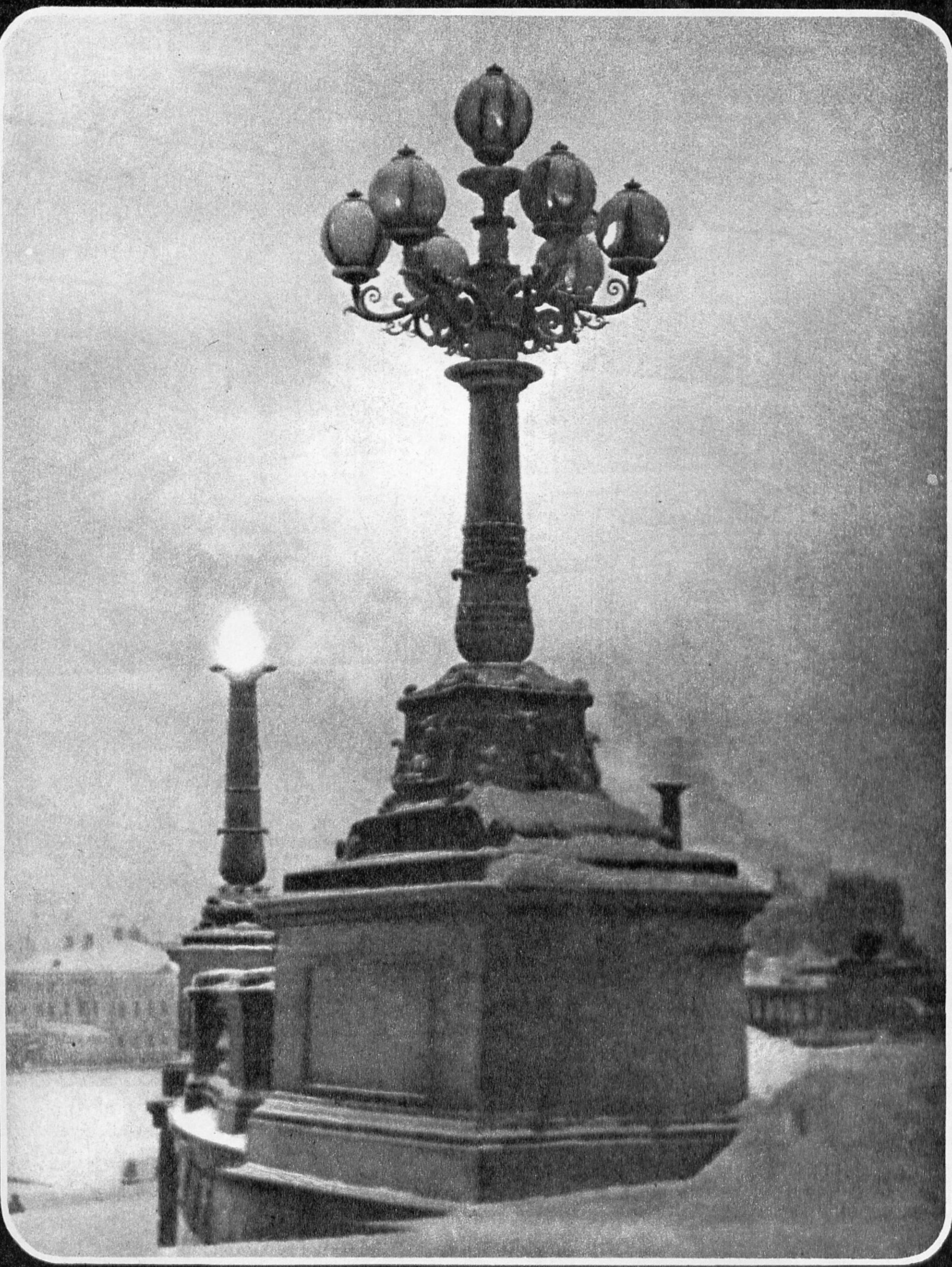


**И. КОВТУН** (УКРАИНКА) УЛЫБКА

**А. КИВРИН** (ДАУГАВПИЛС) ДЖОКОНДЫ

**А. МУРТАЗОВ** (РЯЗАНЬ) МГНОВЕНИЕ

**Н. ЧЕСНОКОВ** (АРХАНГЕЛЬСК) ОТДЫХ

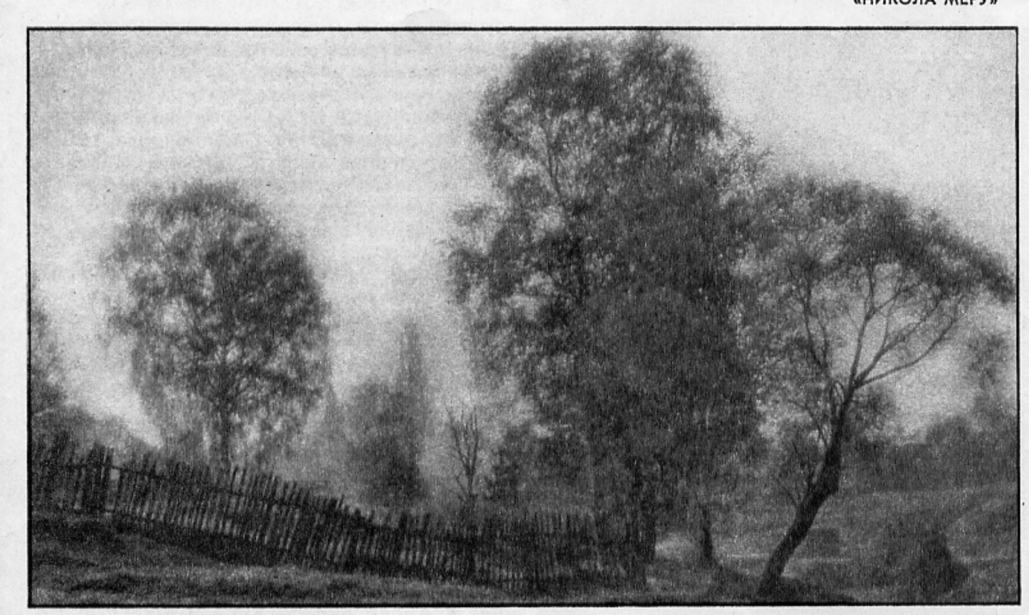


ЮРИЙ ЕРЕМИН
Светильник у храма Христа Спасителя в Москве.
1920-е гг.

# Секреты печати и съемки

ОКОНЧАТЕЛЬНЫЙ ВАРИАНТ СНИМКА «ТРОИЦА»

ОКОНЧАТЕЛЬНЫЙ ВАРИАНТ СНИМКА «НИКОЛА МЕРУ»





Известно, что восприятие зрителем выставочной фотографии отличается от впечатления, которое производит та же работа, но опубликованная в каталоге или журнале. Многие нюансы, цвето- и светопереходы, художественные и технические находки, к сожалению, полиграфическими средствами воспроизвести не удается. И, естественно, авторская фотография при такой подаче во многом проигрывает, художественная и эстетическая ее ценность снижается. Не последнюю роль при оформлении выставочной работы играет формат снимка, фон паспарту, характер окантовочных рамок, «соседство» с другими фотографиями. Представленные здесь снимки «Никола Меру» и «Троица» были подготовлены для итоговой летней выставки в фотоклубе «Новатор». Выставочный формат — 20×40 см (с паспарту — 27×47 см). Формат выбран после фотопечати первого контрольного отпечатка и удаления из кадра ненужных, загромождающих снимок деталей.

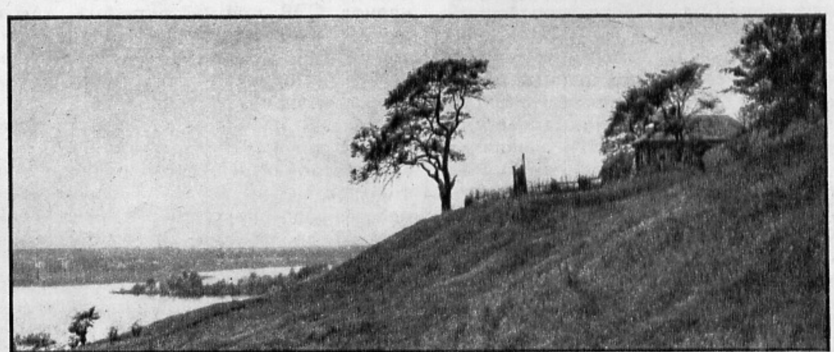
Сюжет снимка **«Никола Меру»** был снят на пленку «Фото-130» в конце мая в 8 часов утра. Фотоаппарат — «Зенит-19» с объективом «МС Волна-9». Условия съемки: выдержка — 1/30 с, диафрагменное число — 3,5. Фотопленка проявлялась в проявителе «Атомаль F», разбавленном водой в пропорции 1 : 1,5, время проявления — 8 мин. Во время съемок погода была пасмурная, моросил дождь. Исходный фотоснимок получился серым, с белесым невыразительным небом. Поэтому для придания снимку большей выразительности я применил при фотопечати по всей площади кадра грубоструктурный растр, рисунок которого выбрал после нескольких контрольных отпечатков. Выбранный растр представлял собой прокладку из кальки, взятой из фотоальбома. Кроме этого использовал метод мокрой печати с частичным маскированием некоторых деталей изображения (деревья, крыша дома и т. п.), чтобы они не сливались с небом. Растр вставлялся в негативную рамку фотоувеличителя «Крокус» после проявления основного изображения. Процесс получения оптимального результата контролировал визуально. Применяя подобный растр, следует обращать внимание на то, чтобы в кадре не присутствовали слишком мелкие объекты и не было ярко выраженных световых контрастов. При печати использовался проявитель «Форте FD-103» (метол — 1 г, сульфит натрия безв.— 22 г, гидрохинон — 4 г, сода безв.— 22 г, бромид калия — 1 г, вода — до 1 л) и фотобумага «Унибром», нормальная. В окончательную обработку снимка входило вытравление раствором йода изображения крыши и стен дома, а также затемнение светлых структурных точек, полученных от наложения растра. Потом я наклеил снимок на паспарту с серым фоном. Серый фон различной плотности получаю смешиванием водоэмульсионной белой краски с черной гуашью. Для придания снимку законченности применил черную и белую окантовочные рамки.

Снимок **«Троица»** сделан ранним июньским утром. Камера «Зенит-19» с объективом «Мир-20М», смягчающая изображение насадка, выдержка — 1/30 с, диафрагменное число — 5,6. Тип фотопленки, фотобумаги, негативный и позитивный проявители использовались те же, что и для предыдущего снимка. При фотопечати применялся структурный растр, который впечатывался только в небо. Во время печати проводилось маскирование церкви и некоторых других участков изображения. Готовый отпечаток наклеивался на паспарту со светло-серым фоном. Оформление работы завершила окантовочная рамка.

С. КУЗНЕЦОВ,
фотоклуб «Новатор»



ИСХОДНЫЙ СНИМОК «ТРОИЦА»



ИСХОДНЫЙ СНИМОК «НИКОЛА МЕРУ»

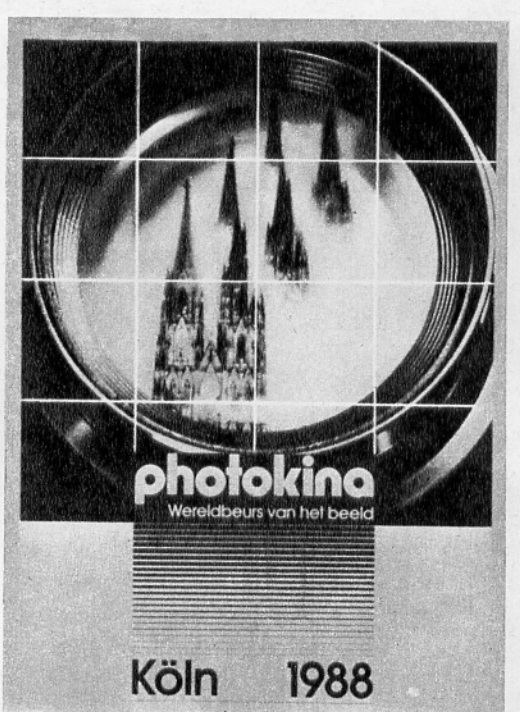
ФОТО С. КУЗНЕЦОВА

# Кёльн: «Фотокина-88»

Музей Людвига, расположенный по соседству с устремленной ввысь готикой Кёльнского собора, мог бы и не иметь прямой логической связи с павильонами выставки «Фотокина» на другом берегу Рейна. Но неожиданно такая связь осуществилась. Вдоль моста через Рейн на всем тысячеметровом протяжении, казалось, нескончаемой ленты стенда расположились фотографии. 154152 снимка, мировой рекорд выставочной экспозиции установили организаторы этого уникального зрелища — Союз фотопромышленности (Франкфурт-на-Майне), Союз фотолабораторий (Мюнхен), Японская ассоциация фотопромышленности (Токио). В осуществлении оригинального замысла участвовали также такие всемирно известные фирмы, как «Агфа», «Дурст», «Фуджи», «Ильфорд», «Кодак», «Лейка», «Лингоф», «Никон», «Пентакс», «Полароид», «Карл Цейс», «Минолта» и целый ряд других.

Авторы цветных снимков, представленных на километровом стенде,— фотолюбители ФРГ, приславшие свои фотографии на многочисленные фотоконкурсы, организованные газетами, журналами, телевидением. Темы конкурсов: «Мое свободное время», «Моя семья», «Мой город».

Люди, торопившиеся к открытию «Фотокина», невольно замедляли шаг, не в силах пройти мимо этой обширной панорамы




жизни 80-х годов нашего века. Как умно, с каким дальним прицелом организаторы фотоэкспозиции показали почти каждому из посетителей «Фотокина» конечный результат умопомрачительных достижений техники, призванной служить прежде всего гуманным целям, прогрессу человечества.

Фотоэкспозиция заканчивалась почти у самого входа в павильоны «Фотокина», и вместе с людским потоком мы, специальные корреспонденты «СФ», оказались в мире новейшей фотовидеотехники.

Прежде чем познакомить читателей с некоторыми (очень малой частью) экспонатами, с нашей точки зрения, достойными первостепенного внимания, хотелось бы поблагодарить специалистов, которые любезно поделились с нами информацией, дали необходимые комментарии, изъявили желание в дальнейшем крепить профессиональные связи с «СФ».

Состоялись беседы с Я. Теска — «Меопта» (ЧССР), В. Петерди — «Форте» (ВНР), А. Райсом — «Хама» (ФРГ), Ш. Итакура — «Никон» (Япония), Т. Ода — «Коника» (Япония), К. Андерсеном — «Лейка» (ФРГ), М. Ратом — «Полароид» (США), Г. Скардони — «Дурст» (Италия) и другими. Особую благодарность мы приносим представителю фирмы «Ильфорд» С. Хильберту, по чьей инициативе журналисты «СФ» были приглашены в Кёльн.







Всемирная традиционная выставка «Фотокина» в Кёльне вот уже четыре десятилетия демонстрирует своеобразный парад техники и технических средств. На этот раз 1300 фирм из 35 стран мира представили на своих стендах образцы всех направлений в развитии фототехники и фотооборудования, фотоматериалов и фотохимии, телевидеоаппаратуры и систем передачи и обработки изображения... Демонстрируя широкий диапазон методов получения изображения, экспонаты «Фотокина-88» вышли за пределы ранее общепринятого понятия — «традиционная фотоаппаратура и фототехника»; выставка проходила под новым девизом: «Мировая ярмарка систем для получения изображения».

Чтобы осмотреть все стенды четырнадцати павильонов кёльнской выставки, вероятно, понадобился бы не один месяц: раздел «Фотокиновидео» занял площадь 74000 м², «Фотообработка» — 19000 м², «Профессиональные средства» — 43000 м²...

Наши отечественные фотофирмы были представлены на стенде «Техноинторга», а фотопродукция и фотоматериалы стран — членов СЭВ такими фирмами, как «Ассофото», ФЕБ «Пентакон Дрезден» и «Орво» — ГДР, «Меопта» и «Фотохема» — ЧССР, «Форте» — ВНР, «Фотокемика» — Югославия.

Восемь павильонов выставки были доступны для всех посетителей. Шесть — для профессиональных фотографов, специалистов фотодела, а также для журналистов, работников телестудий и телекомпаний, аккредитованных при Пресс-центре («Кёльн Мессе»).

«Фотокина-88» наиболее полно отразила сегодняшние успехи промышленности в развитии традиционных и нетрадиционных методов получения изображения. Прогресс в области электроники и химии, технологические достижения в производстве фотоматериалов и дешевых полупроводниковых элементов, возможность использования новых конструкционных материалов — все это в значительной мере предопределило появление на стендах выставки новых уникальных образцов фототехники для традиционной фотографии. Становится очевидным, что электроника прочно (и, наверное, бесповоротно) укрепила свои позиции. Разработчики внедряют в фотокамеры все новые и новые электронные устройства, расширяя при этом привычные для нас функции фотоаппаратов. Лавинообразное насыщение фотокамеры электронными устройствами позволило во многом упростить кинематику аппарата (уменьшить в нем число механических связей) и снизить его себестоимость.

Кёльнская экспозиция подтвердила тен-

денции к созданию новых поколений «думающих», роботизированных малоформатных фотоаппаратов и к дальнейшей автоматизации съемочного процесса. При этом, пользуясь наиболее высококлассными и совершенными моделями, фотограф имеет возможность отказаться от автоматики и перейти на ручной режим управления. В новых моделях наряду с внедрением автофокусировки реализованы новые концепции в экспонометрии, расширены возможности камер во взаимодействии их с импульсными осветителями; появилось новое поколение объективов, новые источники тока.

Выставка отразила достижения в производстве фотохимии и фотоматериалов. Основные тенденции в этих областях — дальнейшее повышение светочувствительности с одновременным улучшением разрешающей способности и цветопередачи.

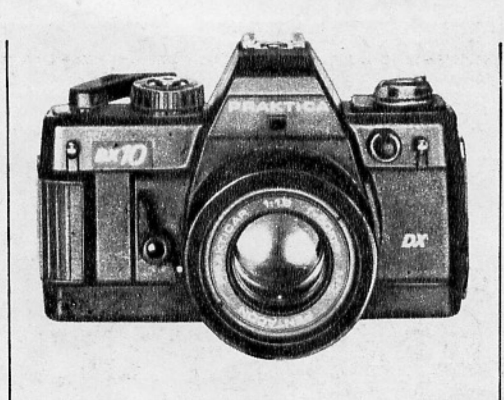
Многие ведущие фотофирмы начали производство видеокамер. Специалисты отмечают, что уже сегодня видеосистемы почти вытеснили 8-миллиметровую киноаппаратуру и кинопленку. Другое направление, развиваемое несколькими японскими фотофирмами,— фотовидеокамеры. Эти камеры с записью изображения на миниатюрный магнитный диск представляют законченную систему. И хотя качество получаемого электронными методами изображения пока уступает традиционной фотографии, можно предположить, что новая фотовидеотехника получит развитие при дальнейшем совершенствовании электроники.

Продукция английской фирмы **«Ильфорд»** известна профессиональным фотографам нашей страны. АПН, «Плакат», фотослужбы Звездного городка, ленинградского «Эрмитажа» и другие с недавнего времени широко используют цветные фотоматериалы и оборудование фирмы. Стефан Хильберт, торговый представитель «Ильфорда» в нашей стране и других странах СЭВ, продемонстрировал нам действующий на стендах копировальный агрегат «Сибакопи центр СС-1217Е», предназначенный для получения цветных копий на рулонную бумагу или пленку, а также новинки фирмы — процессоры «ICP-42» и «IWD-42», которые представляют собой дальнейшее развитие модели «САР-40», предназначенной для обработки фотобумаг «Сибахром-А».

На стендах **«Техноинторга»** демонстрировалась отечественная фотоаппаратура. Вполне умеренные цены на наши камеры неизменно привлекают внимание западных фотолюбителей. Посетители с любопытством осматривали голографические крупноформатные изображения. Нашим стендистам часто приходилось отвечать на недоуменные вопросы знатоков, интересовавшихся причинами исчезновения камер «Горизонт», отсутствием стереоаппаратуры «ФЭД». Зарубежные торговые фирмы проявили явную заинтересованность в камере «Киев-88», пользовавшейся спросом в ФРГ. Представители французской фирмы изъявили желание приобрести камеры типа «Зенит-автомат». Модификация модели «ЛОМО-компакт» с приставной гонконговской вспышкой («Зенит-35F») также находит спрос на западном рынке.

Отвечая на наши вопросы представитель «Техноинторга» **В. Рудаков** сказал, что наша внешнеторговая фирма имеет ряд собственных акционерных обществ в Англии, Бельгии, Голландии, ФРГ, и изделия оптической промышленности пользуются стабильным спросом не только в этих странах.

**Зеркальные малоформатные камеры.** На стенде **«Йеноптик Йена ГДР»** нас прежде всего заинтересовала новая линейка камер «Практика» комбината ФЕБ «Пентакон-Дрезден». Фирма продемонстрировала камеры **«Практика-BX20»**, **«BX10»**, «BMS», в
















которых применены элементы микроэлектроники с высокой степенью интеграции. Три новые модели отличаются друг от друга различной степенью автоматизации. «BX-10» — (автомат выдержки) с возможностью установки кассет с DX-кодированием, светодиодным контролем значений отрабатываемой выдержки. «BMS» — камера с автоматическим и полуавтоматическим управлением экспонированием (автомат выдержки, возможность подбора диафрагмы при предварительно установленной выдержке).

Для тех, кто следил за развитием технических решений в камерах **«Никон»** с автофокусом (АФ), появление модели **«F-4»** не было сенсационным. Но безусловно, новая «F-4» — это событие. Автоматизированной камерой с АФ, ставшей своеобразной «идеальной фотографической машиной», фирма смогла удовлетворить самые жесткие требования фотографов-профессионалов.

Какие же основные технические и технологические достижения обеспечили новой камере поистине уникальные характеристики? Прежде всего — это блок с двумястами высокочувствительными матрицами ПЗС, микропроцессор с памятью на 8 бит для обеспечения режима АФ, а также электронный оптический дальномер для

● **«ПРАКТИКА-BX10»: автоматическая отработка выдержек в режиме «авто» в диапазоне от 40 до 1/1000 с, «В». Металлический ламельный электромагнитный затвор. Светодиодная информация в видоискателе: значение выдержки; указатели недодержки и передержки; готовность ИФО; контроль батарей; установленная диафрагма. Интегральное измерение яркости (TTL) при полностью открытой диафрагме. Ручная установка светочувствительности пленки от 25 до 400 ISO/ASA и автоматическая (кассеты с DX-кодированием) — от 25 до 5080 ASA. Экспокоррекция, синхронизация ИФО на 1/100 с, автоспуск с задержкой 8 с, масса корпуса 490 г.**

● **«НИКОН-F4-ПРОФЕССИОНАЛ»: 2 режима автофокусировки, ручное фокусирование с помощью электронного дальномера, режим «стоп-фокус» с компьютерной крышкой-датой «MF 23»; диапазон выдержек — от 30 до 1/8000 с, «В», «Т», «Х» — синхронизация до 1/250 с; 3 вида экспоизмерений, сменные видоискатели и фокусирующие экраны; встроенный быстрый мотор — 5,7 кадр/с; 6 режимов управления экспонированием; экспокоррекция ±2Ev. Экспопамять и фиксатор автофокусировки; «автовилка» с возможностью съемки одного сюжета с 19 различными экспозициями. Масса корпуса камеры 1280 г; габариты 168,5×138×76,6 мм (с держателем батарей «MB-21»).**

● **«ЛЕЙКА-R6»: 35-мм зеркальная TTL камера; фокальный механический затвор с металлическими шторками вертикального действия; выдержки — от 1 до 1/1000 с, «В»; «Х» — синхронизация на 1/100 с; электромагнитный автоспуск; мультиэкспозиция; виды экспонометрирования — интегральное измерение яркости по всему полю, локальное в зоне кружка ∅7 мм поля видоискателя, TTL-ИФО; поле зрения 92% от поля кадра; 5 сменных фокусирующих экранов; присоединяемые моторные приводы; источник питания типа «СЦ-32» (2 шт) или литиевая батарея; габариты корпуса 84,1×138,5×32,2 мм, масса — 625 г.**

● **«ПЕНТАКС SF-7»: полностью автоматическая многорежимная зеркальная TTL камера. Автоматическая прогрессивная контрастно-компенсационная система экспонометрирования. Локально-интегральное измерение с приоритетом в центре кадра. 7 режимов управления экспонированием. Электронно-управляемый затвор с металлическими шторками Выдержки от 30 до 1/2000 с. Синхронизация на 1/100 с. Информация в видоискателе и на ЖК-дисплее. DX-кодирование. Питание — 6 В от литиевой батареи 2CR5. Габариты 152,5×96×63,5 мм, масса 630 г.**

● **«КОНИКА Z-up 80»: сверхточная 63-ступенчатая автофокусировка, автоматическая отработка выдержек от 1 до 1/500 с. Объектив — 3,8/40 ÷ 7,3/80. Информация в видоискателе: рамка прицела АФ, параллаксные отметки, символы: срабатывания фокусировки, блокировки затвора, готовности ИФО, длительной выдержки. DX-кодирование. Электронный автоспуск, мультиэкспозиция (от 2 до 39 экспозиций на 1 кадр). Источник питания — литиевая батарея 2CR5 (6 В). Габариты 138,5×85×73 мм; масса 485 г.**







быстрой ручной фокусировки. Новое математическое программное обеспечение в сочетании с новым отдельным АФ-мотором (без сердечника) реализуют точную автоматическую фокусировку на движущиеся объекты. Система автофокусировки способна работать при низких освещенностях (минус 1Ev) и с ИФО при полной темноте. Два компьютера в корпусе и один в АФ-объективах образуют сложнейшую быстродействующую компьютерную систему.

Если компьютеры — мозг камеры, то новый электромагнитный затвор с вертикальным движением ламелей — это ее сердце. Уникальный затвор способен обеспечить 150000 циклов срабатываний, его шторки выполнены из карбо-эпоксидных пластин и алюминиевого сплава. Литой цельный корпус выполнен из особопрочных материалов. К камере разработана линейка АФ-объективов, однако «F-4» работает почти со всеми оправами объективов, выпущенных ранее для камер «Никон-F».

**Фирма «Кэнон»** стабилизировала программу выпуска зеркальных 35-мм камер. После выпуска моделей «EOS-650» и «620» фирма дополнила эту линейку новыми любительскими камерами. На выставке были показаны «EOS-750» АФ с объективом 3,5/35 ÷ 4,5/70 и встроенным ИФО, «EOS-850» с аналогичными предыдущей камере характеристиками, но присоединяемым ИФО. Дополняют программу уже известные модели: «F-1», «T-90» и «T-50».

Недавно часть известной фирмы «Эрнст Лейтц Ветцлар» отделилась и стала независимой компанией. Новая фирма **«Лейка»** на шестистах квадратных метрах выставки представила свою продукцию: фотокамеры, объективы, диапроекторы, фотоувеличители, бинокли... Новостью «Фотокина» стали камеры **«Лейка-R6»**, а также объективы «Варио-Эльмар R» 3,5/35 ÷ 70 и шифт-объектив PC «Супер-Ангулон R» 2,8/28. Несмотря на имеющиеся возможности, «Лейка» не спешит реализовать новации в электронике и дизайне, как японские фирмы. Модель «R-6» подтверждает приверженность «Лейки» к механическим моделям и традиционным формам корпуса.

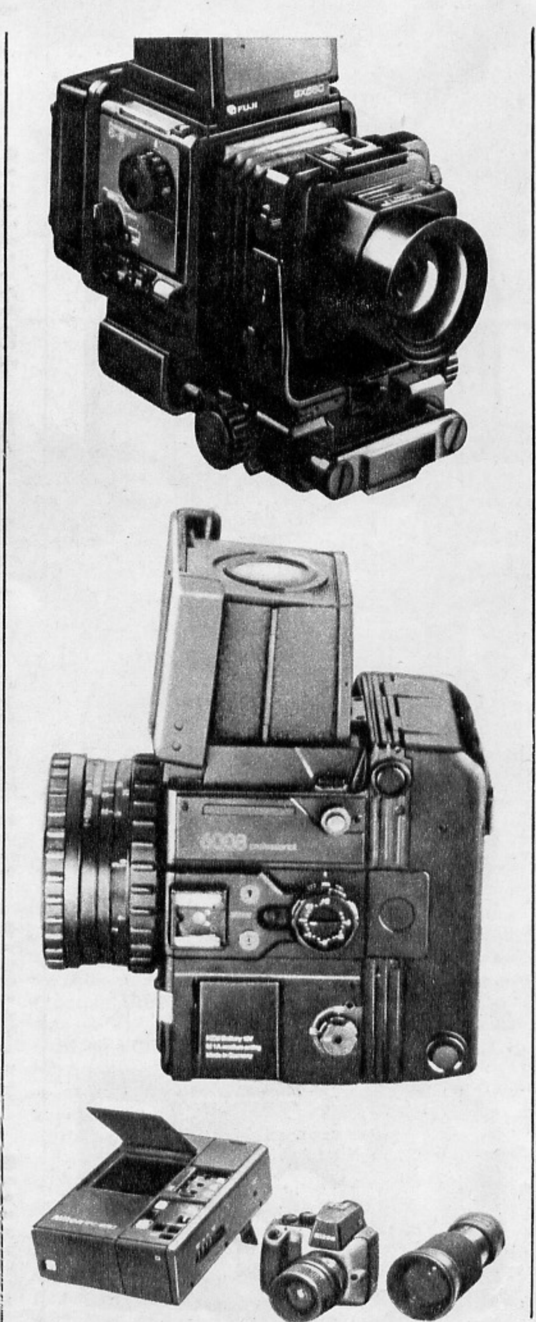
Заметна и другая тенденция в развитии 35-мм зеркальных фотоаппаратов — встроенные ИФО. Например, у «Кэнона EOS-750», **«Пентакса SFX»** и **«SF7»** — в корпусе пентапризмы; у **«Олимпуса ОМ-707»** — в корпусе камеры... Что это? Прихоть конструкторов или совершенство технических достижений? Перспективное направление в новых разработках фирм или камеры-однодневки? Может быть, зеркальная камера должна прежде всего оставаться фотоаппаратом, а не роботизированным агрегатом «на все случаи жизни»?

**Компактные камеры.** В классе камер для массового потребителя многие фирмы представляют различные, полностью автоматизированные модели. В основном — это камеры на формат 24×36 мм. Среди новинок следует отметить камеры с автофокусом, объективами с переменным фокусным расстоянием и встроенным ИФО. «Никон TWзум» (3,5/35 ÷ 7,8/80), «Фуджи FZ-500 зум» (3,5/35 ÷ 6,7/70); «Пентакс зум-60» (4,5/38 ÷ ÷ 6,7/60); «Панасоник C-900 ZM» (3,5/35 ÷ ÷ 6,7/70); всепогодная камера «Коника MR-640» (3,5/40 и 5,2/60) — вот далеко не полный перечень новинок кёльнской выставки.

**«Коника Z-up80»** — полностью автоматизирована, оснащена центральным затвором, ОПФ с f′ = 40 ÷ 80 мм, мощной встроенной зум-вспышкой; жидкокристаллическим индикатором на задней крышке-дате, моторным приводом (2 кадра/с). Автофокусировка — активная инфракрасная несканирующая; экспонометрическая система: локально-интегральное измерение яркости с приоритетом в центре, учетом контражура; экспокоррекция +1,5 Ev.

Экстравагантностью форм, при которых компактная камера перестает быть таковой, отличались новые автоматические зеркальные камеры «Олимпус AZ-300 супер зум» (4,5/38 ÷ 6/105); «Рико Мирай 4x» (4,2/35 ÷ ÷ 5,6/135), а также «Яшика Самурай X4» с форматом кадра 17×24 мм (3,8/25 ÷ 4,8/100).

**Среднеформатные камеры.** После лавины новшеств в малоформатных фотоаппаратах кажется, что среднеформатные камеры не столь активно подвержены модным новациям. Помимо таких известных камер, как «Экзакта-66» (ФРГ), «Фуджи GW-690II/GWS-690II Профессионал» (6× ×9 см), «Фуджи GX680 Профессионал» (6×8 см), фотоаппаратов «Броника», «Хассельблад», на «Фотокина» были показаны любопытные новинки. Это — **«Роллейфлекс**




● **«ФУДЖИ GX680 ПРОФЕССИОНАЛ»**

● **«РОЛЛЕЙФЛЕКС 6008 ПРОФЕССИОНАЛ»:** автоматическая компьютерная, зеркальная TTL камера форматом 6×6 и 4,5×6 см; три экспонометрических режима измерения яркости объекта съемки при открытой диафрагме; многозональное суммарное автоматическое измерение, 4 режима управления экспонированием; диапазон светочувствительности 25—6400 ASA, экспокоррекция от — $4^2/_3$ до +2Ev, выдержки от 30 до 1/500 с, затвор центральный электроуправляемый; информация в видоискателе; моторная транспортировка пленки со скоростью 2 кадр/с; «автовилка» — 3 кадра через +2/3 ступени; сменные объективы от f′ = 40 до f′ = 500 мм, ОПФ, штифт-объективы. Габариты: 143×139×124 мм. Масса 1450 г.

● **ФОТОВИДЕОСИСТЕМА «НИКОН»:** однообъективная SLR фотовидеокамера «QV-1000 C»: 3 режима съемки (от одиночных кадров до 20 кадр/с), режимы управления экспонированием — приоритет выдержки, приоритет диафрагмы, выдержки от 1/8 до 1/2000 с; емкость диска 25 или 50 изображений, экспокоррекция ±1,5 Ev, затвор электронный шторный. Передающее устройство «QV-1000 T». Объективы ОПФ, «QV»: 1,4/10 ÷ 40 и 2/11 ÷ 120.

6008 **Профессионал»**, дальномерная **«Мамия 6»** (6×6 см), панорамная (360°) камера **«Раундшот 67/75»** швейцарской фирмы «Солекта»...

В прошлом году фирма **«Хассельблад»** провела ряд эволюционных изменений в выпускаемых камерах. «Модернизировать, не доводя до морального износа, старые модели и принадлежности» — эта концепция фирмы была отражена и в демонстрации экспонатов. Старые обозначения фотоаппаратов заменены новыми.

Профессинальная зеркальная камера для студийной работы, выпущенная фирмой **«Фуджи»** два года назад,— «GX-680» пользовалась популярностью и на этой выставке. Камера оснащена сменными объективами с центральными электронными затворами (выдержка от 8 до 1/400 с и «В»), встроенным мотором, микропроцессором. Информация в видоискателе и на дисплее кассеты. Камера тяжела, ее вес 4146 г, габариты — 187×278×207 мм. Сменные объективы «Фуджикон» с f' от 80 до 300 мм. Новые принадлежности к этой камере были продемонстрированы впервые. Это видоискатель с экспонометрическим контролем («AE Finder FL»), объективы EBC «Фуджикон»: SF8/190 (софт-фокус), 5,6/65 и ряд других принадлежностей.

И в заключении этого обзора следует сказать о новом направлении в развитии фотовидеотехники, записи изображения на миниатюрный магнитный диск (floppy disk). Фирмы «Фуджи», «Кэнон», «Коника», «Олимпус», «Никон» продемонстрировали разработки законченных систем. Основой такой видеосистемы является зеркальная фотовидеокамера. В состав системы входят: рекордер/плейер, процессор, трансмиттер (передающее устройство) для передачи изображения по каналам связи.

Наиболее законченную систему для профессиональных фотожурналистов создала фирма «Никон». Основным ее достоинством является высокая чувствительность (до 1600 ASA), высокое разрешение (400 линий по вертикали), оперативность, портативность и оснащенность высококачественными объективами — ОПФ.

**Фотовидеосистема «Никон»** рассчитана на запись и воспроизведение черно-белого изображения. По мнению представителей фирмы, качество цветных изображений, получаемых с помощью таких систем, пока еще недостаточно высокое. Записанное изображение может быть передано в редакцию газеты или журнала трансмиттером с двумя скоростями. При этом кроме изображения передается и необходимая текстовая информация. Переданное изображение воспроизводится на телеэкране и может быть отпечатано на принтере.

* * *

Рассказать обо всем значительном из того, что удалось увидеть на выставочных стендах, невозможно в рамках «первых впечатлений». Но в ближайших номерах журнала намечено опубликовать ряд статей, посвященных конкретным техническим разработкам, аппаратуре и фотоматериалам, представленным на «Фотокина-88». Надеемся, они будут с интересом встречены читателями «СФ».

В. АНЦЕВ,
Г. ЧУДАКОВ
спец. корреспонденты «СФ»
Кёльн — Москва

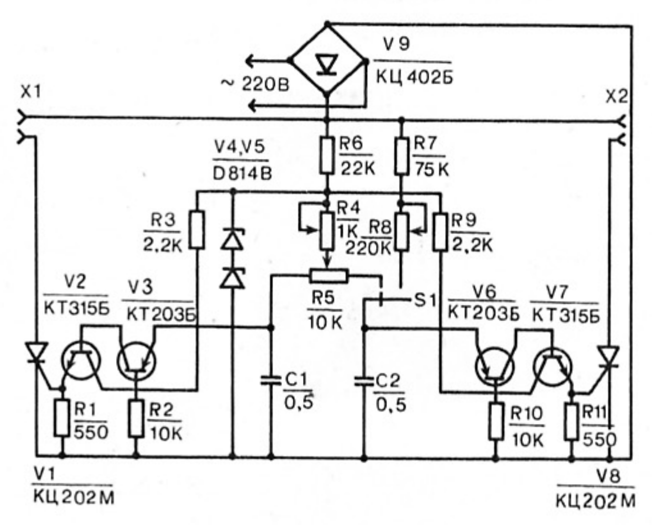
ФОТО Л. БЕРГОЛЬЦЕВА






## Двухканальный регулятор освещенности

При демонстрации слайдфильмов в большинстве диапроекторов смена кадров происходит резко с временным затемнением экрана. Это является недостатком, особенно при музыкальном сопровождении, которое не в состоянии следовать за такой резкой сменой изображения. Предлагаемый двухканальный регулятор освещенности (РО) позволяет проводить демонстрацию слайдов с так называемым эффектом наплыва, то есть постепенного вытеснения одного изображения другим (без темной паузы); дает возможность создать постоянный (регулируемый по освещенности) фон с изображением, на котором могут проецироваться другие слайды. Вся установка чрезвычайно проста, может быть легко изготовлена в домашних условиях без больших материальных затрат. Она состоит из двух простейших диапроекторов, например «Экран», РО, пульта управления регулятором. Следует однако учесть, что данная установка неприемлема с диапроекторами, у которых лампа накаливания питается через трансформатор и в которых есть электродвигатели, электромагниты, конденсаторы. В подобных случаях, когда лампа питается непосредственно от напряжения сети (220 В), она должна быть подключена к РО отдельным шнуром.




При демонстрации слайдфильмов каждый из диапроекторов подключается к одному из каналов регулятора. Небольшой пульт управления, связанный электрическим шнуром с регулятором, имеет ручку управления, вращением которой оператор устанавливает яркость свечения ламп диапроекторов. Увеличение яркости свечения одной лампы и одновременное уменьшение яркости свечения другой определяется скоростью поворота ручки управления. На пульте также имеется кнопка, позволяющая переключать режим работы регулятора, при котором возможна независимая регулировка яркости свечения каждой из ламп.

Предлагаемый регулятор отличается от известных схем тем, что в нем объединены два регулятора, которые питаются от общего выпрямительного моста, они имеют общую схему стабилизации напряжения фазосдвигающих цепочек, общий резистор, регулирующий яркость свечения ламп, а также переключатель, определяющий режим работы регулятора.

Яркость свечения ламп, подключаемых к регулятору через разъемы X1 и X2, определяется моментом открывания тринисторов V1 и V8, который, в свою очередь, определяется параметрами фазосдвигающих цепочек R4, R5, C1 и R4, R5, C2. Подача напряжения на движок резистора R5 и включение конденсаторов на концы этого резистора позволяет получить противофазное управление лампами.

Для более четкого открывания тринисторов между ними и фазосдвигающими цепочками установлены транзисторы V2, V3 и V6, V7, включенные, как аналог динистора. Эти транзисторы открываются, когда напряжение на конденсаторах C1 и C2 достигает значения, равного падению напряжения на резисторах R2 и R10 соответственно. Тогда импульсы тока разряда конденсаторов C1 и C2 открывают соответствующие тринисторы.

Резистор R6 и стабилитроны V4 и V5 обеспечивают постоянство напряжения на фазосдвигающих цепочках. Переключатель S1 позволяет подключать другую фазосдвигающую цепочку R7, R8, C2. В этом случае свечение каждой из ламп регулируется независимо друг от друга резисторами R5 и R8. Все элементы схемы смонтированы на печатной плате размером 120×65 мм. В качестве разъемов X1 и X2 использован бытовой электроудлинитель, боковые розетки которого после небольшой доработки подключены к каналам регулятора. Резисторы R4, R5, R7, R8 и переключатель S1 смонтированы отдельно в виде переносного пульта управления и соединены со схемой четырехпроводным электрическим шнуром. При совместной работе ламп резистором R4 может быть выставлен желаемый уровень напряжения баланса, то есть начало свечения одной из ламп может быть задано этим резистором при любом уровне свечения другой лампы. **Технические данные регулятора:** максимальная мощность подключаемых ламп — 2×110 Вт*; глубина регулирования (по напряжению) — 20—95%; номинальное напряжение — 220В; габариты — 70×210×35 мм; масса — 0,25 кг; пульт управления: габариты — 60×80×30 мм; масса — 0,15 кг.

Б. ПАНФИЛОВ,
428003, Чебоксары, 3,
пр. Ленина, 21, кв. 23

* Максимальная мощность ламп может быть увеличена применением более мощных диодов в выпрямительном мосту. Я. С. Кублановский Тринисторные устройства.— М.: Энергия, 1978.

КОНКУРС СФ 10000 технических идей




## Информация

Более 70 авторов объединили свои творческие силы при создании необычной книги*. В ней представлены наиболее интересные самодельные разработки участников трех конкурсов «10000 технических идей». Совместная плодотворная работа отдела науки и техники журнала с издательством «Искусство» позволила осуществить пожелания тысяч подписчиков «СФ» и подготовить к печати сборник «Фотолюбитель-конструктор». Понятно, что все эти годы, при ограниченности журнального объема, редакция не имела возможности подробно и детально познакомить заинтересованных фотолюбителей с конструкциями и методами модернизации фототехники. Поэтому в сборник прежде всего включены разработки, после публикации которых редакция «СФ» и их авторы получили наибольшее количество запросов. Кроме того, составители включили ряд актуальных оригинальных конструкций, ранее опубликованных на страницах «СФ».

Материалы в сборнике сбалансированы таким образом, чтобы фотолюбители и опытные фотографы с самой различной технической квалификацией нашли для себя много полезного. В первую часть сборника включено семь разделов: фотоаппаратура, усовершенствование промышленных конструкций; объективы; переходные кольца; фотопринадлежности (кофры, репортерский жилет, приборы радио- и телеуправления); экспонометры и флашметры; импульсные фотоосветители.

Мелкие советы и усовершенствования объединены в сборнике под рубрикой «Маленькие хитрости». Большинство разработок проиллюстрированны подробными чертежами, фотографиями, схемами, что позволяет самостоятельно повторить усовершенствования авторов.

Будем надеяться, что он выйдет в срок, запланированный издательством «Искусство».

* Фотолюбитель-конструктор.— М.: Искусство. (План издательства — 1989 г.).

## Модернизация «тройника»

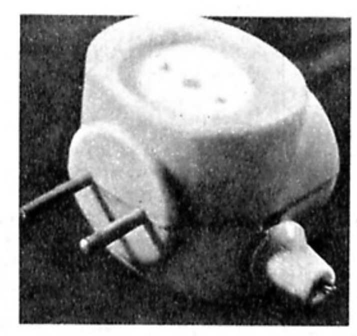


ФОТО 1

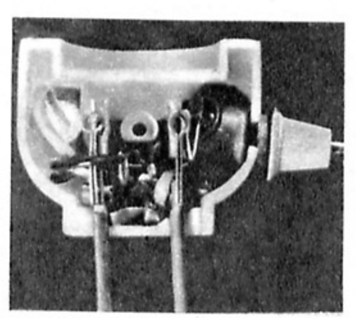


ФОТО 2

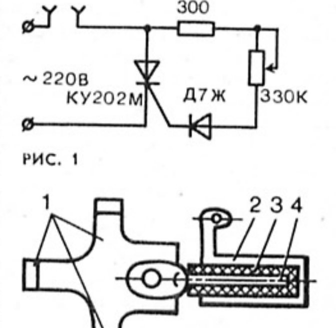



РИС. 1

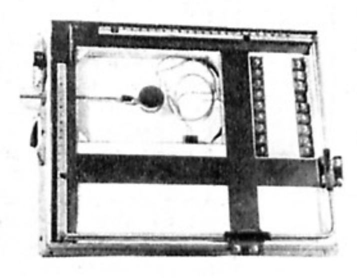
РИС. 2. Переделка штыря вилки: 1 — гнезда тройника; 2 — контактный наконечник; 3 — трубка-изолятор; 4 — штырь вилки (уменьшенный)

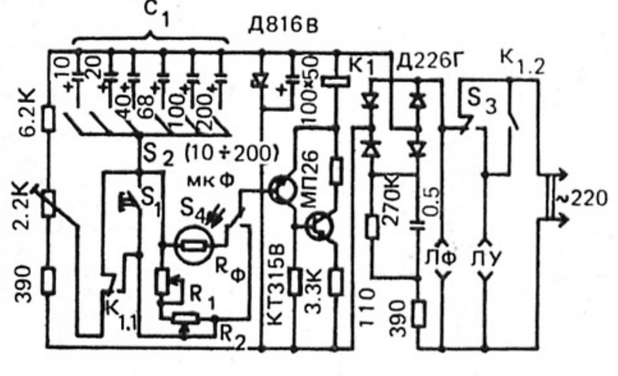
Миниатюрный регулятор яркости галогенной лампы в фотоувеличителе (фото 1) можно разместить в корпусе бытового тройника. Работа электронной схемы (рис. 1) основана на изменении проводимости тиристора в зависимости от тока управления. Падение напряжения на тиристоре (К=0,7) компенсируется применением понижающего трансформатора с напряжением выхода 36В для питания лампы напряжением 24В, и 18В — для лампы напряжением 12В. Схема управления включается перед понижающим трансформатором. Для использования тройника необходимо переделать один из штырей его вилки (фото 2, рис. 2).

Диапазон регулирования напряжения от ноля до номинального значения.

Ю. МАРКИЧЕВ,
141260, Моск. обл.,
г. Красноармейск,
м-он Северный, 16, кв. 146

## Реле-автомат





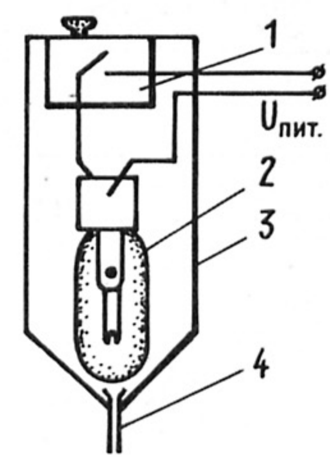

На базе промышленного реле времени «Силуэт» можно сделать реле времени-автомат (см. фото), внося изменения в электрическую схему «Силуэта». Заводская схема «задает» выдержку переменными резисторами R1 и R2, стоящими в цепи разряда емкости C1. Разработанная схема (см. рисунок) задает выдержку одновременно изменением накопительной емкости C1 и фоторезистором Rф. Дискретность емкости C1 — от 10 до 200 мкФ, и ее значение выбирается в зависимости от применяемого типа фотоматериала. Фоторезистор реагирует на изменение интенсивности светового потока, попадающего на фотоматериал. При этом изменяется время разряда задающей емкости C1. Фоторезистор помещают в зону проекции кадра. На базе промышленной кадрирующей рамки изготовляется новая — со стеклом, под которым на штанге перемещается фоторезистор. Элементы электрической схемы размещены в корпусе рамки. Реле времени-автомат не исключает работу в режиме базовой модели. Для этого переключатель S2 занимает крайнее положение — 200 мкФ, а переключатель S4 отключает фоторезистор и включает R1 и R2.

Ю. МАРКИЧЕВ

### МИНИ-СОВЕТЫ

Простой светокарандаш (см. рисунок) для получения фотоспособом различного вида рамок легко изготовить из металлического наконечника от обыкновенной шариковой ручки. Приспособление состоит из корпуса 3 со вставленным и отмытым от пасты наконечником. 4. Лампу 2 мощностью 10 Вт подключают к источнику питания. С помощью микровыключателя 1 приводят светокарандаш в рабочее положение. Скорость ведения по копиру светокарандаша зависит от контрастности используемой фотобумаги и определяется практически.

Л. ВАСИЛЬЕВ



# Диапроектор с жидкокристаллическим модулятором

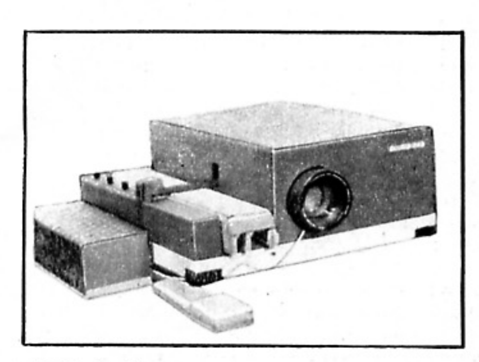
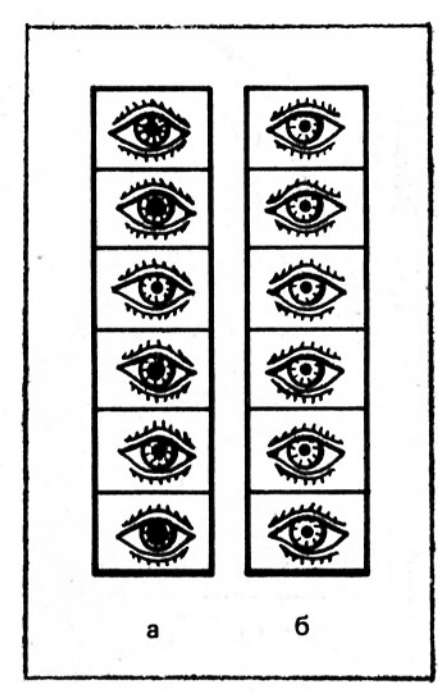


ФОТО 1. Макет диапроектора с жидкокристаллическим элементом, устраняющим темную паузу при смене кадра



ФОТО 2. Жидкокристаллический элемент, размещенный на объективе для проектора, в рассеивающем состоянии




Картина переадаптации глаза наблюдателя при темной паузе в момент смены кадра диапроектором длительностью 1,5 с (а) и 0,4 с (б)

Световой поток современных диапроекторов достигает 1000 лм и во избежание ослепления наблюдателя он перекрывается на время смены кадра механической шторкой. Период смены кадров в обычном диапроекторе составляет ~ 1,5 с. В условиях низкой внешней освещенности механическая модуляция мощного светового потока приводит к ощущению светового удара. При этом глаз наблюдателя вынужден быстро переадаптироваться к сильному перепаду освещенности экрана, что вызывает быструю утомляемость и дискомфорт восприятия.

Для устранения темных пауз предлагались различные технические решения. Так в конструкции диапроектора «Diamator AF de Lux» фирмы «Reflecta» (ФРГ) ослабление потока при смене кадра достигается уменьшением накала проекционной лампы. Однако при этом на экране видна смена кадра, и это мелькание тоже вызывает зрительное раздражение. В конструкции диапроектора «Pradovit CA 2502» фирмы «Leitz» (ФРГ) время темной паузы сокращено с 1,5 до 0,4 с, что за счет инерционности зрения уменьшает зрительное раздражение: глаз не успевает среагировать на столь быстрое изменение освещенности. На рис. а показаны зрачки глаза наблюдателя при темной паузе 1,5 с, а на рис. б — при темной паузе 0,4 с. Однако зрительное раздражение хотя и уменьшается, но не устраняется, и усложняется механика, ужесточается динамический режим работы, повышается уровень шума.

Интересная возможность устранения темной паузы и повышения комфорта зрительского восприятия при смене кадра может быть реализована с помощью жидкокристаллического элемента с эффектом электрически управляемого светорассеяния. Электрооптические эффекты проявляются в тонких слоях некоторых типов жидких кристаллов, заключенных между прозрачными электродами. Под воздействием приложенного к электродам напряжения слои некоторых видов жидких кристаллов изменяют свое прозрачное состояние на рассеивающее. Фотометрические измерения показали, что при изменении управляющего напряжения изменяется как форма диффузной рассеянной компоненты потока излучения, так и соотношение между диффузной и нулевой — нерассеянной — компонентами потока излучения. Отмечено, что при наблюдении через рассеивающий слой жидкого кристалла контраст изображения (отношение между сигналом — нулевой компонентой — и шумом — диффузной компонентой) изменяется при изменении управляющего напряжения. Очевидно, что элемент с эффектом электрически управляемого светорассеяния можно применить и для устранения темной паузы в диапроекторе: на изображение плавно наплывает «туман», в нем происходит смена кадра и затем изображение плавно возникает на экране. При этом за счет управляемой плавности достигается эффект псевдонаплыва.

Для обоснования места размещения рассмотрим, какое расположение жидкокристаллического светорассеивающего элемента в оптической схеме диапроектора может быть оптимальным. Предположим, что направленная компонента равна нулю. Если такой плоский идеализированный рассеиватель разместить между слайдом и экраном вблизи того или другого, то на нем сформируется расфокусированное промежуточное изображение, «размазанная» копия которого затем проецируется на экран. Несмотря на двойное размазывание изображения слайда на экране, наблюдаются тени, в которых можно угадать механизм смены кадра. С увеличением расстояния как от слайда, так и от экрана, тени расплываются. Оптимальным, с нашей точки зрения, является размещение рассеивающего элемента в задней фокальной плоскости объектива диапроектора, где пространственная структура изображения отсутствует, то есть на рассеивающем экране отсутствует изображение. Однако по чисто конструктивным причинам, чтобы не увеличивать размер объектива, размещение рассеивателя возможно и вблизи выходного зрачка объектива.

Недостатком предлагаемого решения является то, что при таком размещении управляемого рассеивателя изменяется освещенность не только на экране, но и далеко за его пределами. Этот недостаток можно устранить, применив объектив с промежуточным действительным изображением, где можно установить полевую диафрагму, но при этом объектив существенно усложнится, что вряд ли приемлемо по экономическим соображениям.

Для макетирования диапроектора с жидкокристаллическим модулятором был использован диапроектор «Альфа-203» со снятой металлической шторкой и специальной электронной схемой, обеспечивающей питание и коммутацию жидкокристаллического элемента (фото 1). В жидкокристаллическом элементе, размещенном на объективе (фото 2), использовался эффект холестерико-нематического фазового перехода, не требующий выполнения сложной процедуры обеспечения исходной ориентации молекул ЖК.

В рассеянном состоянии жидкокристаллический элемент пропускает на экран 40% потока излучения, что не вызывает зрительного раздражения, так как кривая светочувствительности глаза имеет логарифмический характер, и изменение освещения в два раза можно рассматривать как ступень переадаптации.

Новые потребительские и эксплуатационные свойства, достигаемые жидкокристаллическим модулятором на эффекте электрически управляемого светорассеяния, позволяют рекомендовать его для использования при разработке диапроекторов нового поколения.

М. ТОМИЛИН,
кандидат технических наук

### КОММЕНТАРИЙ ОТДЕЛА ТЕХНИКИ

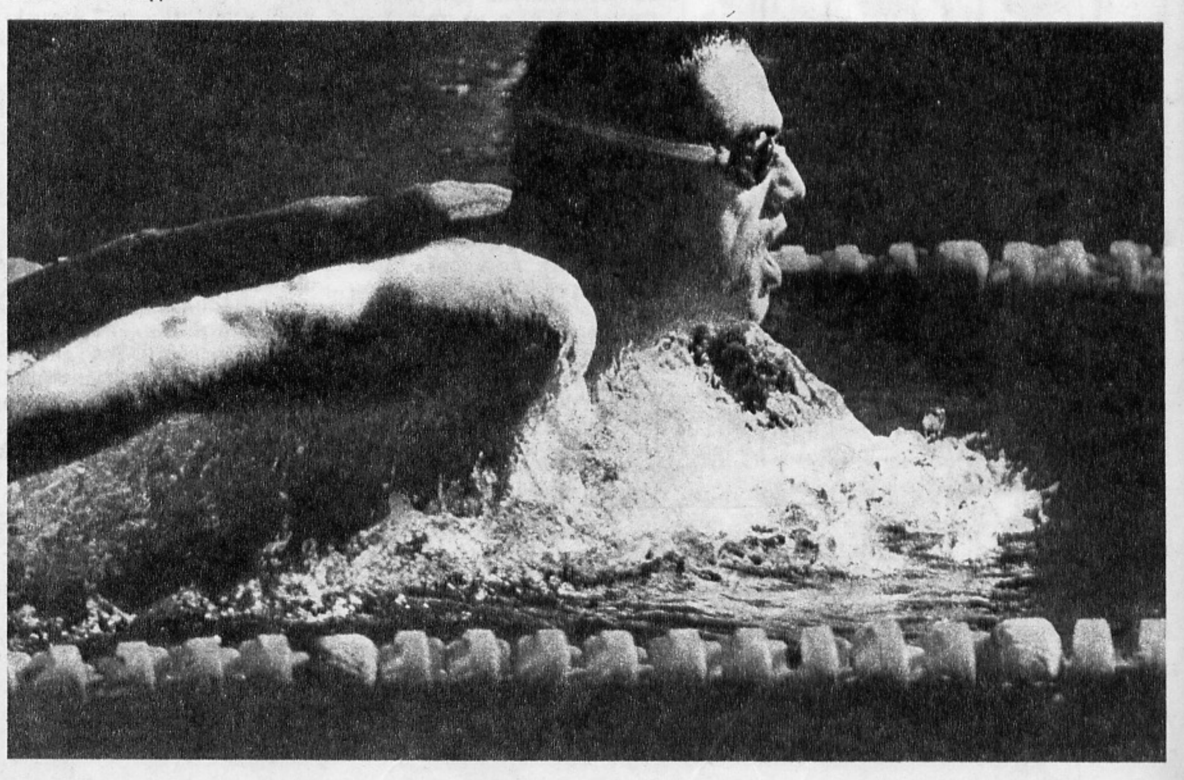
**К оценке модернизированного диапроектора, оснащенного жидкокристаллическим модулятором, были привлечены фотографы-профессионалы и любители. По общему мнению, за счет устранения темной паузы повышена комфортность зрителей при просмотре слайд-фильмов. При этом освещенность изображения на экране сохраняется в пределах нормы. Испытатели отметили необходимость введения программного и ручного регулирования освещенности в паузах при смене слайдов.**

# Фотоспорт-88

С. ПОЖАРСКИЙ
(СССР)
АТАКА
СЕРЕБРЯНАЯ МЕДАЛЬ

Каждые два года в испанском городе Реус проходит традиционный конкурс спортивной фотографии. В минувшем году международный салон-выставка черно-белой и цветной спортивной фотографии прошел в десятый раз. Эти смотры организуются под патронажем ФИАП и при содействии Международного олимпийского комитета (МОК). Всего в конкурсе участвовало 436 авторов из 37 стран, которые прислали 1836 работ. Самый активный участник — Советский Союз: 120 авторов — 484 работы.
Два советских фотографа — Сергей Пожарский и Николай Нисов завоевали соответственно серебряную и бронзовую медали (в категории черно-белых снимков).
Специальный приз МОК получил мастер из Чехословакии Рихард Киндл.
Премии ФИАП были присуждены фотографам из Испании, Венгрии и СССР.
На этих страницах опубликованы снимки, отмеченные наградами конкурса в Реусе.

С. ПОЖАРСКИЙ
ПОЛЕТ
СЕРЕБРЯНАЯ МЕДАЛЬ





АНАТОЛИЙ ЛЫКОВ
(КИШИНЕВ)
МОТОКРОСС



Цена 70 коп.
Индекс 70869